HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

3543

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

IX. JAHRGANG 1916

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

LIBRARY
JUN 6 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

N
3
M8
Jg. 9

ABHANDLUNGEN

Heft 1: Seite

Escher, Konrad, Die sizilische Villa beim Übergang vom Barock zum Klassizismus 1—12
Supka, G., Das Rätsel des Goldfundes von Nagyszentmiklós . . . . . 13—24
Simon, Karl, Ein Bildnis Tiepolos im Frankfurter Historischen Museum . . . . . 25—26

Heft 2:

Frey, Dagobert, Renaissance-Einflüsse bei Giorgio da Sebenico . . . . . 39—45
Habicht, V. Curt, Die Herkunft der Kenntnisse Baltasar Neumanns auf dem Gebiete der „Civilbaukunst“ . . . . . 46—61
Kohler, Josef, Das Cavazzola-Bild in Dresden . . . . . 62—63
Hamann, R., Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft 64—78

Heft 3:

Schubring, Paul, Francesco di Giorgio . . . . . 81—91
Bombe, Walter, Die Bornholmer Festungskirchen und ihr Freskenschmuck . . . . 92—100
Rosenberg, Marc, Zu Supka, Das Rätsel des Goldfundes von Nagyszentmiklós . . . 101—102
Hamann, R., Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft (Fortsetzung) . . . . . 103—114

Heft 4:

Küppers, Paul Erich, Die italienischen Gemälde des Kestner-Museums zu Hannover 125—136
Haendcke, Berthold, Berninis Famiglia Cornaro und der niederländische Einfluss . 137—140
Hamann, R., Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft 141—154

Heft 5:

von Derschau, J., Irrige Zuschreibungen an Sebastiano Ricci . . . . . 161—169
von Kutschera-Woborsky, Oswald, Giovanni Battista Tiepolos Decke des „Merito“ im Palazzo Rezzonico zu Venedig . . . . . 170—180
Simon, Karl, Zu Peter Vischer . . . . . 181—187

Heft 6:

Schmidt, Paul Ferd., Jakob A. Carstens . . . . . 197—214
Freyer, Kurt, Zum Problem der Volkskunst . . . . . 215—227

Heft 7:

Biehl, Walther, Die „Madonna Sacchetti“ . . . . . 237—241
Haupt, Albrecht, Die spanisch-westgotische Halle zu Naranco und die nordischen Königshallen . . . . . 242—263

Heft 8:

Steinmann, Ernst, Das Fest der Freiheit im Jahre 1798 in Paris . . . . . 273—277
Geiger, Benno, Giacomo Francesco Cipper, genannt Todeschini . . . . . 278—280
Stübel, Moritz, Briefe von und über Adrian Zingg . . . . . 281—303

Heft 9:

Möller, Emil, Leonardos Bildnis der Cecilia Gallerani in der Galerie des Fürsten Czartoryski in Krakau . . . . . 313—326
Eisler, Max, Die Freiung in Wien nebst einem Exkurs über die Raumform an sich . 327—333

Heft 10: Seite

Semrau, Max, Zu Nicolaus Goldmanns Leben und Schriften . . . . . 349—361
Bombe, Walter, Beiträge zur italienischen Profankunst. I. . . . . 362—376

Heft 11:

Mâle, Emile, Studien über die deutsche Kunst. I. . . . . 387—403
Raehlmann, E., Die Stellung der Temperamalerei in der Kunst der verschiedenen Zeitepochen . . . . . 404—418
Baum, Julius, Jörg Kändel und die Parallelfalten . . . . . 419—423

Heft 12:

Mâle, Emile, Studien über die deutsche Kunst. II. . . . . 429—447
Lüthgen, G. Eugen, Malerei und Plastik in der Cölnischen Kunst des 14. Jahrhunderts 448—462
Semrau, Max, Zu Nikolaus Goldmanns Leben und Schriften . . . . . 463—473

MISZELLEN

Heft 1:

Zur inhaltlichen Deutung einer neuen Jamnitzerzeichnung (Rudolf Hoecker), S. 27.

Heft 10:

Archivalische Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Barockmalerei, II. (Bernhard Patzak.) S. 334,

REZENSIONEN

Beth, Ignaz, Verzeichnis der Schriften von Wilhelm v. Bode (K. Schwarz), S. 309.
Bredius, A., Künstler-Inventare (Max J. Friedländer), S. 155.
van den Bruck, Moeller, Der preußische Stil (Herm. Schmitz), S. 155.
Dehio, Georg, Kunsthistorische Aufsätze (Rosa Schapire), S. 33.
Dethlefsen, Rich., Bauernhäuser und Holzkirchen in Ostpreußen (W. Bombe), S. 307.
Dresdner, Albert, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie (H. Friedeberger), S. 28.
Eicken, Hermann, Studien zur Baugeschichte von St. Maria im Kapitol (Dr. E. Lüthgen), S. 190.
Einstein, Karl, Negerplastik (S. Schwabacher), S. 193.
Eliasberg, Alexander, Russische Kunst (A. Neißer), S. 269.
Feestbundel. Dr. A. Bredius aangeboden den 18. April 1915 (O. Hirschmann), S. 115.
Folnesics, Hans und Planiscig, Leo, Bau- u. Kunstdenkmale des Küstenlandes (Georg Biermann), S. 426.
Graul, Rich., Altflandern (H. Karlinger), S. 346.
Grautoff, Otto, Nicolas Poussin (Edm. Hildebrandt), S. 379.
Habich, Georg, Die deutschen Medailleure des 16. Jahrhunderts (M. Rosenberg), S. 304.
Hamburger, M., Das Formproblem in der neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie (S. Schwabacher), S. 267.
Herrmann, Max, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance (V. Curt Habicht), S. 344.
Hildebrandt, H., Der Platanenhain. Ein Monumentalwerk Bernh. Hoetgers (H. Kahns), S. 234.
Hildebrandt, Hans, Krieg und Kunst (K. Freyer), S. 343.
Höcker, R., Das Lehrgedicht des Karel van Mander (O. Hirschmann), S. 306.
Klapheck, Richard, Die Meister von Schloß Horst im Broiche (P. Clemen), S. 377.
Klein, Johannes, Die romanische Steinplastik des Niederrheins (Lüthgen), S. 424.
Kneer, Dr. A., Die Denkmalpflege in Deutsch-

land mit besonderer Berücksichtigung der Rechtsverhältnisse (Neeb), S. 34.

Kossinna, Gust., Die deutsche Vorgeschichte eine hervorragend nationale Wissenschaft (F. Adama v. Scheltema), S. 230.

Krieger, Bogdan, Acht Blätter aus der Aquarellsammlung der kgl. Hausbibliothek im kgl. Schloß zu Berlin (Herm. Schmitz), S. 345.

Lohmeyer, Karl, Johannes Seiz, kurtrierischer Hofarchitekt, 1717—1779 (Paul Clemen), S. 228.

Martin, Dr. W., Albert Neuhuijs Zijn leven en zijn Kunst (O. Hirschmann), S. 233.

Mayer, Alexander, Die Genreplastik an Peter Vischers Sebaldusgrab (Stierling), S. 341.

Meier-Gräfe, Julius, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (H. Vollmer), S. 32.

Müller, Frz., Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung (T. O. Achelis), S. 308.

Paulsson, Gregor, Skaanes dekorativa Konst under Tiden för den importerade Renässansens Utveckling till inhemsk Form (R. Haupt), S. 30.

Preuß, Hans, Das Bild Christi im Wandel der Zeiten (A. Baumstark), S. 191.

Rehlen, Robert, Kleine Kriegs-Kunstgeschichte (Art. Neißer), S. 157.

Richter, Gisela M. A., The Metropolitan Museum of Art Greek, Etruskan and Roman Bronzes (C. Küthmann), S. 267.

Rose, Hans, Die Baukunst der Cisterzienser (Rob. West), S. 156.

Rydbeck, Otto, Bidrag till Lunds Domkyrkas Byggnadshistoria (R. Haupt), S. 384.

Scheffler, Karl, Adolf Menzel, Der Mensch. Das Werk (H. Friedeberger), S. 381.

Scheffler, Karl, Deutsche Kunst (K. Gerstenberg), S. 229.

Schubring, Paul, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance (W. Bombe), S. 265.

Stahl, Ernst Konrad, Die graphische Darstellung von Naturereignissen . . in Dürers Apokalypse (M. J. Friedländer), S. 229.

Steinmann, Ernst, Die Porträtdarstellungen des Michelangelo (H. Wölfflin), S. 188.

Stettiner, Richard, Das Kleinodienbuch des Jakob Mores in der Hamburgischen Stadtbibliothek (Herm. Schmitz), S. 424.

Studniczka, Franz, Die griechische Kunst an Kriegergräbern (T. O. Achelis), S. 118.

Sveriges Kyrkor, Västergötland I. (R. Haupt), S. 119.

Tynell, Lars, Skaanes medeltida Dopfuntar (R. Haupt), S. 34.

Uhde-Bernays, Hermann, Spitzweg, der Altmeister Münchener Kunst (H. Friedeberger), S. 119.

Wasmann, Friedr., Ein deutsches Künstlerleben (Uhde-Bernays), S. 426.

Wolf, Georg Jacob, Adolf von Menzel, der Maler deutschen Wesens (H. Friedeberger), S. 381.

Wölfflin, Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (M. J. Friedländer), S. 189.

Wrangel, E., Det medeltida Bildskobet from Lunds Domkyrkas Högaltare (R. Haupt), S. 310.

Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen (M. J. Friedländer), S. 264.

Berichtigung (R. Haupt), S. 195.

Das Graphische Werk von Lovis Corinth, (Voranzeige), S. 158.

DIE SIZILISCHE VILLA BEIM ÜBERGANG VOM BAROCK ZUM KLASSIZISMUS

Mit vierzehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von KONRAD ESCHER

Von den glänzenden Villen, welche zur Normannenzeit die Nordküste Siziliens schmückten, ist heute keine Spur mehr vorhanden, und seit jener Zeit war das künstlerische Leben Siziliens auf Jahrhunderte hinaus wie lahmgelegt, um erst seit Mitte des 16. Jahrhunderts wieder aufzublühen. Während des ausgehenden Barocks, d. h. im 18. Jahrhundert, beschränken sich dann die maßgebenden Villenbauten auf die Umgebung der spanischen bzw. österreichischen Residenzstadt Palermo, nämlich auf das hügelige Städtchen Bagheria östlich und die fruchtbare Ebene bei Colli S. Lorenzo und Tommaso Natale westlich.[1]) Entsprungen sind sie dem gleichen Bedürfnis wie alle Villenbauten: Genuß der Stille und Befreiung von höfischem Zwang ohne zu große Entfernung von der Stadt. In Anlage und baulicher Ausgestaltung unterscheiden sie sich sehr wesentlich von allen übrigen italienischen Villen, und zwar nicht zu ihrem Vorteil; sie können nur in ihrer unerhört üppigen, fruchtbaren und farbenprächtigen Umgebung verstanden und genossen werden. Sie sind weit von der überlegten architektonischen Durchgestaltung der genuesischen und venezianischen entfernt; nie hat sie der Hauch Alessischen oder Palladianischen Geistes berührt. Sie haben weder die vorzügliche Terrainausnutzung und freundliche Anmut der toskanischen noch die zwingende Macht der römischen Villen; in ihrer Anlage — vielfach in der Ebene — wie in der Vorliebe für etwas rohes Detail, erinnern sie an die lombardischen Villen des ausgehenden Barocks,[2]) sind aber dafür in Anlage und Aufbau wieder bescheidener, d. h. villenmäßiger im Vergleich zu den prunkvollen Palastbauten der lombardischen Ebene. Ohne Zweifel bestimmte der Wunsch, nicht unmittelbar vor den Toren der Stadt Palermo zu wohnen, wo sie ohnehin ihre aufwändigen Paläste besaßen, die mächtigsten und reichsten Baronalgeschlechter, ihre Villen nicht in der Conca d'oro, d. h. an dem fruchtbaren Abhang, der sich von Monreale zum Meer herabsenkt, anzulegen, so sehr der Boden eine Gestaltung wie die der römischen und toskanischen Villen begünstigt hätte. Nur Villa Resuttana wurde vor den Toren der Stadt, d. h. am Südabhang des Monte Pellegrino gebaut, alle übrigen großen Villen entstanden, wie gesagt, in Bagheria, wo sie unvergleichliche Ausblicke westlich auf den Golf von Palermo, östlich auf die abwechslungsreiche Nordküste der Insel gewährten.

Alle größeren unter ihnen sind nach einer Achse angelegt, nur hatte diese nicht dieselbe Macht über die Umgebung wie in den römischen Villen, und man sorgte sich auch nicht darum, wenn diese Achse gelegentlich gebrochen war. Das Kasino bildete wohl stets den Abschluß der Fernsicht und den Zielpunkt der Zufahrtsstraße, aber es war nicht so nachdrücklich zu bildmäßiger Wirkung gesteigert wie sonst; es bildet wohl den Mittelpunkt und die Dominante einer sehr geschickten architektonischen Gruppierung, aber es fehlt die so wesentliche Mitwirkung der Vegetation als gruppierendes Mittel. Gärten sind wohl vorhanden, geometrische Blumen- und dichte Baumgärten, aber sie liegen nebeneinander, ohne daß ein

(1) Giuseppe Pitrè, Palermo cento e più anni fa. Palermo 1904, I, S. 412.

(2) Marcantonio dal Re. Ville di delizie, ossia Palazzi camperecci nello Stato di Milano con le piante delle medesime. Milano 1743. Neueres Abbildungswerk: Ville e castelle d'Italia. Lombardia e laghi. 2. Aufl. 1907.

künstlerischer Machtwille sie unter ein großes Kompositionsgesetz zwingen wollte. Die Vorbereitung auf das Kasino geschieht, wie der alte Stich von Villa Valguarnera[1]) (Abb. 1) zeigt, etwas einseitig durch die Blumenbeete mit Gartenhäuschen und Statuen. Mögen die Formen dieser Pavillons einen noch so verwilderten Barock zeigen, wie er gerade für Sizilien bezeichnend ist, so gemahnt das Ganze doch noch an die primitiven Gartenanlagen der Renaissance. Auch die Brunnen halten, gleichviel ob als Wand- oder Freibrunnen, an der tektonischen Form fest, die sich im 16. Jahrhundert durch Florentiner Künstler in Sizilien eingebürgert[2]) und nie einer malerischen im Stil Berninis den Platz geräumt hatte. Unterhalb der Blumenparterres breitet sich der Baumgarten aus, der durch strahlenförmige Wege geteilt wird. Gerade diese Obstgärten bilden den wichtigsten Bestandteil der sizilischen Villengärten; war doch der Handel mit ihrem Obst eine der Haupteinnahmequellen der länderbesitzenden Barone dieser Insel. Rechts vom Blumengarten steigt der Boden zur „Montagnola" an, einem Hügel, der wegen seiner herrlichen Aussicht mit zur Gesamtanlage herangezogen wurde; wir dürfen hierin wohl weniger einen Einfluß des doch sentimentaler gestimmten englischen Gartens als vielmehr eine Parallelerscheinung zu diesem sehen, die allerdings auf einen besonders lebhaften Sinn für landschaftliche Schönheit hinwies, wie er auch die breite Terrasse hinter dem Kasino erklärt. — Zweimal erweitert sich die Zufahrtsstraße zu einem Rondell; beim dritten geräumigen Ausholen umschließen die Mauern den dem Kasino vorgelagerten Platz und verbinden sich in Höhe und Gliederung mit diesem selbst. Der sizilische Barock verläßt sich im Villenbau nicht auf das Zusammenarbeiten vieler künstlerischer Mittel, sondern überläßt die oft recht imposante Raum- und Massenwirkung hauptsächlich dem Architektonischen, mit welchem er am sichersten umzugehen weiß. In ihren Perspektiven und im Geltendmachen von Gebäuden im Stadtbild hat demnach die sizilische Baukunst des Barockstils ihr Bestes geschaffen. — Villa Valguarnera hat gegen Ende des 18. Jahrhunderts, als noch eine Reihe neuer Villen entstand, ihre Ziergärten größtenteils eingebüßt. Immerhin ist das in jener Zeit an der Biegung der Straße errichtete Zufahrtstor mit seiner tief schattenden Innenseite, den eleganten kanellierten Säulen, dem Ausdruck des Einfassens und mit dem feinen Abschluß der Balustrade vorzüglich ausgefallen.

(1) Archangelo Leanti, Stato presente della Sicilia. Palermo 1761.

(2) Montorsoli hatte den Orions- und Neptunsbrunnen in Messina errichtet, ersterer eine Glanzleistung florentinischer Brunnenskulptur. Das zweite Prachtwerk dieser Art besitzt Palermo in der Fontana Pretoria, welche von dem Florentiner Francesco Camilliani für eine toskanische Villa gearbeitet war, dann vom Senat von Palermo angekauft und auf dem Platz vor S. Giuseppe dei Teatini aufgestellt wurde. Einzelne Skulpturen stammen von Michelangelo Naccherino. — Alle barocken Freibrunnen Siziliens zeigen mit schwülstigen Formen den tektonischen Aufbau, den selbst Amato am Ende des 17. Jahrhunderts in seiner Fontana del Garaffo in Palermo noch beibehält. Solche Freibrunnen befinden sich in Taormina, Marsala und im Klosterhof von Gesù e Maria bei Palermo. Den Domplatz von Palermo zierte früher (bis ins 18. Jahrhundert) ein Brunnen mit phantastischem figürlichem Aufbau, der aber wiederum in der Florentiner Brunnenkunst seine Wurzeln hatte, ähnlich wie Camillo Camillianis ehemaliger Brunnen in Caltagirone. Vaccarinis „Fonte dell' Elefante" auf dem Domplatz von Catania bedeutet eine Zusammenstellung von lauter Kleinwerk ohne großen Kompositionsgedanken. Die Wandbrunnen geben sich vielfach als einfache Tröge oder Wannen vor einer Nische (Quattro Canti und Porta Felice in Palermo). Plastisch sehr wirksam gestaltete Pietro Calcagni (Römer) die Quattro Fontane in Messina; weil zu großen Prachtfassaden kein Raum war, legte er den Nachdruck auf die Brunnenschalen mit ihren Trägern und ihrem Überbau. Als phantasieloses Übereinanderbauen von Kleinwerk sind die Wandbrunnen in Trapani und Castelvetrano zu werten.

In ihrer alten Fassung war Villa Resuttana[1]) westlich von Palermo nach zwei parallelen Achsen angelegt; die eine führte, von Blumenbeeten eingefaßt, auf ein „borrominesk" geschwungenes Rez-de-chaussée mit seiner Terrasse und drei Durchfahrten in den Hof hin, welchen das Kasino mit drei Flügeln umschloß. Die unentbehrliche Doppeltreppe, die im Villenbau fast regelmäßig den architektonischen Akzent hat, führte direkt ins Hauptgeschoß hinauf. Zwischen Blumengarten und „Boschi" mündete die zweite Achse vor der Kirche in einen geräumig ausgerundeten Hof.

Villa Palagonia in Bagheria (Abb. 2), welche schon im 18. Jahrhundert von den Reisenden[2]) wegen ihrer Kuriositäten besucht wurde und seit Goethes strengem klassizistischem Urteil in künstlerischem Verruf steht, bildet, selbst im heutigen reduzierten Zustand, der also nicht bis auf das angebliche Gründungsjahr 1715 zurückgeht, immer noch das merkwürdigste, aber auch das lehrreichste Beispiel barocken Villenbaues auf sizilischem Boden. Der Barock rafft hier seine letzten Kräfte zusammen, um die Massen in Schwingung zu versetzen und die Silhouette aufzureißen; er lebt sich in phantastischen Figuren aus, aber er ist zu schwach für die Durchgliederung der Baumasse und erstarrt in den tektonischen Gliedern; in der Dekoration des Innern führt er dann nur noch ein fades Scheinleben. Der Torpavillon, der an der Hauptstraße den Besucher mit plumpen, gestiefelten Giganten empfängt, läßt wenig Gutes erwarten; aber die farbige Schönheit, in welcher sich die üppige Vegetation, der warme, goldigbraune Stein des Kasinos und dessen weißer Verputz zusammenschließen, täuscht zunächst über alle architektonischen Mängel des Baues hinweg. Diese Villenkunst will die Vegetation nur zur malerischen Ergänzung; sie unterwirft die Landschaft nicht architektonischen Gesetzen, sondern sie denkt in einem Grade malerisch bildmäßig, daß die unzulänglichen Versuche, die Villa als Gesamtheit architektonisch aufzubauen, nicht mehr schwer ins Gewicht fallen.

Der wunderliche Bauherr war Ferdinando Francesco Gravina[3]); als Architekten werden P. Tomaso di Napoli und Agatino Daidone genannt. In allem suchte der Baumeister das Eigenartige und Absonderliche; nach dem Haupteingang hin ist die Flucht des Kasinos konkav geschlungen und die konvergierenden Flügel fassen die Doppeltreppe ein; die nach der Bergseite und dem Gartentor gerichtete Flucht ist dagegen konvex geschwungen, so daß der Grundriß an ein Hufeisen erinnert; nicht in einem ruhigen, das Kasino in eine architektonische Gruppe einbeziehenden Halbkreis stellen sich die Gartenmauern auf, sondern in mehreren Kurven umschwingen sie den ohnehin schon bewegten Bau; dieses beständige Ein- und Auswärts der Mauern erinnert an die Kirchengrundrisse der malerischen Richtung des Barocks. An dem einzigen Punkt, an welchem die Schwingung in eine Gerade übergeht, um zu einem ruhigen Halbkreis für den Eingang von der Bergseite her auszuholen, sind kleine Ökonomiegebäude und die Kapelle gruppiert. — Mit seiner konkav geschwungenen Eingangsseite und seiner Durchfahrt, mit der Gleichgültigkeit gegen die Proportionen, der bildmäßigen Aufteilung der Wand und der Vorliebe für Dekoration, empfängt das Kasino den Besucher wie eine Festdekoration. Die mehr zierlichen als kräftigen Doppeltreppen lassen im bequemen Aufstieg die weitausholende Kurve der Flucht mitgenießen. Die

(1) Stich bei Leanti, op. cit.

(2) Bryndones Reise durch Kalabrien und Sizilien. Swinburne, Reisen durch beide Sizilien, p. 265 ff.

(3) E. Mauceri ed E. Agati, Il Cicerone per la Sicilia, p. 118.

sonst gut getroffene Anlage leidet darunter, daß der Bogen der Durchfahrt zu hoch hinaufschneidet; das verkürzte Mittelfenster, d. h. die Türe zwischen dem Balkon und dem ovalen Hauptsaal im ersten Geschoß, hebt sich glücklich durch die stärkere Plastizität seiner Gliederung heraus. Gegenüber den Barockpalästen suchen die Villen, so auch diese, die schwere architektonische Gliederung und das wuchtige Vorquellen von Balkonen, Konsolen und Giebeln zu mildern. Dadurch, daß ruhige, hell verputzte Flächen am Aufbau sehr wesentlich in Wirksamkeit treten, gewinnt das Ganze wieder etwas an einladender Anmut und Ruhe; aber der Mangel an Feinfühligkeit für die Proportionen macht sich auch hier geltend. Für die hohe Attika mit ihrer Bekrönung, welche ja den Mittelbau günstig betont und die vom Erdgeschoß an einsetzende Dominante weiterführt, ist das Gesimse zu schwach. Den harten Voluten, welche die Attika begleiten, sowie deren etwas schweren Aufsatz fehlt die barocke Elastizität des Aufschwungs. Die steinernen Sofas an den Treppenfronten sind ein sprechendes Zeugnis für den fatalen Geschmack des Erbauers und ein weiteres untrügliches Symptom für das Absterben des Barocks.

Hat die Eingangsseite noch ein gewisses Festgepränge entfaltet, so gibt sich die andere Seite (Abb. 3) vollkommen als ruhiges, nur ländlichem Genuß bestimmtes Gartenhaus mit sehr geschickter Vereinigung von anmutiger Rundung, von Loggien, Terrassen und Flügelbauten. Auch hier erscheint das als Sockel gedachte Erdgeschoß zu wenig klar vom Obergeschoß getrennt und wird bei den lastenden Proportionen von diesem niedergedrückt. Um die verfügbare Höhe für die Bogen möglichst auszunützen, d. h. um den dahinter liegenden Korridor möglichst weit der Landschaft zu öffnen, hat der Baumeister den Abschluß bis fast zum Gesimse hinaufgezogen und dort flach abgerundet. Sehr gewaltsam hat er dann über dem mittleren Bogen das Gesimse aufwärts gebogen und zu Voluten umgerollt, ihm also, nur um eines Zierstückes willen, plötzlich einen ganz anderen Sinn gegeben und die Bekrönung mit der Attika zwar gut angefangen, aber in dem auf den Voluten mehr schwebenden als ruhenden Giebel willkürlich und phantasielos beendigt. Unentbehrlich für die Milderung der Horizontalen sind die kandelaberartigen Aufsätze auf der Attika. Die Fenster der Rücklagen mit ihrer dünnen, sich stark zusammenziehenden Umrahmung, mit der Konsole in der Mitte und dem schweren Giebel bilden bezeichnende Beispiele für den sizilischen Barock mit seiner Wirkung durch unvermittelte Kontraste.

Von welcher Seite her der Besucher den Garten der Villa betreten mag, an beiden Portalen empfangen ihn wunderliche Gebilde, Schöpfungen einer eigenartigen Phantasie und eines nur für grobe dekorative Wirkung ausreichenden plastischen Könnens. Am kleinen rückwärtigen Portal stehen zwei Figuren, die an orientalische Götzen erinnern, und auf den geschwungenen Mauern mit zwei kleinen Toren in wild durcheinander geworfener Architektur reihen sich Statuen und Gruppen in unübertrefflicher Mannigfaltigkeit und überraschender Abwechslung der Motive (Abb. 4) Figuren in zeitgenössischer Tracht oder phantastischem Aufputz, als Krieger des Altertums oder der Barockzeit, als Orientalen oder antike Helden, stehen da oder reiten auf ihren Ungeheuern. Karikaturen, Bucklige, Zwerge, stehen neben Epigonen antiker Götter und Helden. Zu der losgelassenen Hölle von Chimären, Kentauren, Löwen und Drachen gesellen sich anmutige Tänzerinnen und Musikanten mit den verschiedensten Instrumenten. Goethe sah diese Dinge (Italienische Reise 9. IV. 1787) offenbar noch in einer anderen Aufstellung, in der sie viel aufdringlicher wirken mußten, als es heute der Fall ist: „Der Weg nach dem Schlosse zu ist breiter als gewöhnlich, die Mauer in einen fortlaufenden hohen

Sockel verwandelt, auf welchem ausgezeichnete Basamente seltsame Gruppen in die Höhe tragen, indessen in dem Raum von einer zur andern mehrere Vasen aufgestellt sind. — Ich sagte vorhin Gruppen und bediente mich eines falschen, an dieser Stelle uneigentlichen Ausdrucks: denn diese Zusammenstellungen sind durch keine Art von Reflexion oder auch nur Willkür entstanden, sie sind vielmehr zusammengewürfelt. Jedesmal drei bilden den Schmuck eines solchen viereckten Postaments, indem ihre Basen so eingerichtet sind, daß sie zusammen in verschiedenen Stellungen den viereckigen Raum ausfüllen. Die vorzüglichste besteht gewöhnlich aus zwei Figuren, und ihre Base nimmt den größten vorderen Teil des Piedestals ein; diese sind meistenteils Ungeheuer von tierischer und menschlicher Gestalt. Um nun den hinteren Raum der Piedestalfläche auszufüllen, bedarf es noch zweier Stücke; das von mittlerer Größe stellt gewöhnlich einen Schäfer oder eine Schäferin, einen Kavalier oder eine Dame, einen tanzenden Affen oder Hund vor. Nun bleibt auf dem Piedestal noch eine Lücke; diese wird meistens durch einen Zwerg ausgefüllt, wie denn überall dieses Geschlecht bei geistlosen Scherzen eine große Rolle spielt. — Denke man sich nun dergleichen Figuren schockweise verfertigt und ganz ohne Sinn und Verstand entsprungen, auch ohne Wahl und Absicht zusammengestellt, denke man sich diesen Sockel, diese Piedestale und Unformen in einer unabsehbaren Reihe, so wird man das unangenehme Gefühl mitempfinden, das einen jeden überfallen muß, wenn er durch diese Spitzruten des Wahnsinns durchgejagt wird." So weit bei wiederholtem Besuch der Villa festgestellt werden konnte, besteht diese Allee nicht mehr, allein es ist anzunehmen, daß viele dieser Figuren bei Zerstörung der Allee auf die Gartenmauern gesetzt wurden, weil sich manche von denen, welche Goethe aufzählt, an genannter Stelle nachweisen lassen, während damals, wie aus Goethes weiteren Worten hervorgeht, die Gartenmauern und Ökonomiegebäude offenbar weniger Figuren trugen. — „Und so sind denn auch diese Dachreihen (eben der kleinen Ökonomiegebäude) mit Hydern und kleinen Büsten, mit musizierenden Affenchören und ähnlichem Wahnsinn verbrämt. Drachen, mit Göttern abwechselnd, ein Atlas, der statt der Himmelskugel ein Weinfaß trägt."[1]) Heute neigt der vorurteilsfreie Besucher wohl eher

(1) Verfasser sah bei dem Besuch der Villa im Herbst 1912 und im Sommer 1913 noch folgende Gruppen auf den Gartenmauern, von der Rückseite des Kasinos nach vorn gezählt; linker Flügel: Figuren in Zeittracht, stehend oder sitzend, viele mit Musikinstrumenten (Gitarre), — Figuren in Zeittracht oder in phantastischem Aufputz auf Ungeheuern sitzend. — Drache. — Mann in Zeittracht mit Gewehr. — Auf dem kleinen Portal Maske und drachenähnliche Ungeheuer. — Zwei Tritonen. — Sphinx mit Schmetterlingsflügeln. — Jüngling mit Lorbeerkranz, mit einer Art von Chlamys bekleidet, in der Hand einen Thyrsos, hinter ihm eine Ziege. — Mann mit Kartusche. — Sitzender Mann mit Harfe. — Halbnackter, tanzender Mann. — Mann, auf einem eselartigen Ungeheuer sitzend und geigend. — Mann in Kriegstracht des 17. Jahrhunderts (also wohl Kopie nach einer älteren Statue). — Figur auf einem Ungeheuer sitzend. — Mann mit Allongeperücke und Baßgeige. — Paukenschläger. — Antikisierende Figur mit Zimbeln. — Figur auf einem Ungeheuer sitzend. — Schalmeibläser in Perücke. — Lautenschläger. — Zwei Flötenbläser und ein Gitarrespieler. — Ein Reiter. — Krieger in antikisierender Tracht. — Orientale. — Reiter. — Baßgeigenspieler. — Orientale auf einem Ungeheuer. — Geflügelter Greis, eine weibliche Gestalt raubend. — Drache. — Antikisierende weibliche Gestalt zwischen zwei Drachen.

Rechter Flügel: Krieger. — Giebel, von einem knienden Flötenbläser bekrönt; auf der Schräge zwei liegende Männer. — Mann in antikisierender Rüstung. — Chimäre. — Buckliger. — Hornbläser neben einem Ungeheuer. — Antikisierende Männergestalt. — Figur auf einem Löwen reitend. — Antikisierende Figur auf einem Ungeheuer. — Reiter auf einem Löwen. — Buckliger. — Amor auf dem Rücken eines Kentauren. — Zwerg. — Figur in Zeittracht auf einem Kentauren. — Antikisierende

zu der Ansicht, daß diese phantastischen Gruppen die freiplastische Ergänzung zum Stil der Villa darstellen. Eine märchenhaft üppige Vegetation, namentlich die wilden, vollsaftigen Kakteen, halten ihnen an Phantastik der Formen die Wage und ferner sind sie heute so aufgestellt, daß sie der Beschauer in der richtigen Entfernung und daher mit der beabsichtigten dekorativen Wirkung aufnimmt. Sie dürfen natürlich nicht mit den ausgesucht feinen Werken des Giacomo Serpotta verglichen werden, denn sie entstammen der ländlichen, nur auf grobe dekorative Wirkung hinarbeitenden Barockplastik Siziliens, sind aber auch als kulturgeschichtliches Zeugnis nicht zu unterschätzen. Die Urteile der Klassizisten, und selbst der größten unter ihnen, dürfen heute für eine historisch denkende Forschung nicht maßgebend sein.

Im Innern herrscht die Vorliebe für farbige Marmorinkrustation mit Reliefbildnissen; aber alle Linien sind erstarrt und lahm, und die Farbenzusammenstellung wirkungslos. Den länglichen geschwungenen Saal mit den Bogenfenstern, mit seinem gemusterten Bodenbelag und Spiegelgewölbe, der kleinlichen Inkrustation aus Marmor, Holz, Stuck und Glas mit ihrer ebenso wilden wie starren Rokokoornamentik, die phantastischen Konsolen und Vasen mit ihrer wunderlichen Bemalung, all dies nannte Goethe diesmal zutreffend „zerstückelten Trödel".

Ein Umbau der Villa Valguarnera (Abb. 5)[2]) bestimmte ihren klassizistischen Charakter, den sie mit den meisten andern Villenbauten dieser Gegend teilt. Der ruhige, sachliche, klare Stil eines Giuseppe Venanzio Marvuglia wurde jetzt in den palermitanischen Palästen wie in den Villenbauten herrschend. Schon von vornherein hatte die Valguarnera im Grundriß gewisse Verwandtschaft mit der Palagonia, nämlich im Einschwingen der Hauptfront und der Anlage der Doppeltreppe, zugleich aber war sie viel monumentaler angelegt: über dem höheren Erdgeschoß das Hauptstockwerk mit Mezzanin, und als Zielpunkt der Doppeltreppe einen energischen Vorbau, abgesehen von dem großzügigen Zusammenschluß der im Halbkreis angelegten Ökonomiegebäude, die genau die Höhe des Erdgeschosses einhalten, mit ihren flachen Blendbogen und Lisenen auf die stärkere Gliederung des Wohnbaues vorbereiten und mit der Balustrade ihrer Terrassen gleichsam in die Teilung des Hauptbaues eingreifen; sie bereiten ihn vor oder empfangen von ihm ihren Maßstab. Wenn der Stich (Abb. 1) wenigstens in den Einzelheiten den früheren Bestand richtig wiedergibt, so steht fest, daß beim Umbau die schwerfällige Dekoration über der Mitte entfernt wurde und an ihre Stelle ein ruhigerGiebel trat, der nur das

Heldengestalt. — Antikisierende Gestalt zwischen zwei Reitern auf Ungeheuern. — Antikisierende weibliche Gestalt, an eine Ceres erinnernd. — Zwei Zwerge, der eine den andern mit einem Messer bedrohend. — Herr in Zeittracht. — Reiter auf einem Ungeheuer. — Pilger. — Zwerg mit großem Kopf. — Figur in Zeittracht. — Nackte, kauernde weibliche Gestalt mit Ungeheuer. — Antikisierende weibliche Gestalt mit Ungeheuer. — Torbogen wie auf der anderen Seite dekoriert. — Nackte stehende weibliche Gestalt. — Reiter mit Ungeheuer. — Tänzerin. — Fliehender Mann, von einem Ungeheuer gepackt. — Alter mit langem Bart. — Mann, auf einem Kentaurenweib sitzend. — Hermes, an einen Baum gelehnt. — Antikisierende Gestalt mit Schurzfell. — Ungeheuer ohne Kopf. — Figur mit Füllhorn auf einem Ungeheuer. — Weibliche Gestalt zwischen vier Drachen.

(2) Dankbar gedenkt Verfasser der vom Besitzer, Principe di Valguanera, in so zuvorkommender Weise erteilten Erlaubnis, die ganze Villa auszumessen und zu photographieren. Die Grundrisse der Gesamtanlage und des Kasinos speziell, die Verfasser mit Hilfe zweier Studierender der technischen Hochschule in Zürich, der Herren A. Ammann und D. Meyer, dort aufnahm, werden in der 2. Auflage der Gurlittschen Geschichte des italienischen Barockstils, im Abschnitt über Sizilien, veröffentlicht werden. Verfasser hat vom Paul Neffschen Verlag in Esslingen die Erlaubnis erhalten, diesen Aufsatz gesondert zu veröffentlichen.

Unentbehrliche an Dekoration trägt, und daß überhaupt erst damals der Bau durch Anbringung des Horizontalgesimses in Verputz und in der Verdachung der großen Fenster mit Giebeln seine architektonische Gesetzmäßigkeit diktiert bekam. Und während also an der Frontseite der Barock seinen Abschied nimmt, blüht an der glatten gegen den Abhang und das Meer gerichtete Gartenfront der Klassizismus in stiller Ruhe (Abb. 6)[1]).

Schlanke, flache Pilaster mit korinthischen Kapitälen bezeichnen die Gruppierung der Fensterachsen. Von der herkömmlichen schwerfälligen Massigkeit haben sich freilich die Proportionen noch nicht losgerungen. Die schon an der Eingangsseite festgelegte Dreiachsigkeit der geraden Fluchten, die sich an den Längsseiten des Baues fortsetzt, führt an der Gartenseite zur Verkümmerung der vereinzelten Mittelachse, der auch der Dreiecksgiebel und plastische Aufsatz keine beherrschende Bedeutung verleihen können. Zur einfachen Geschlossenheit des Mauerkubus, der klaren Anordnung des baulichen Organismus und den feingliederigen Pilastern paßt auch die Attika mit ihrer schlichten Dekoration durch Reliefgirlanden. Das Innere ist vollkommen modernisiert. Beachtung verdient, daß die Kapelle vollständig in den nördlichen Halbkreis der Hofkolonnade eingebaut ist und also nach außen nicht hervortritt.

Alle übrigen Villenbauten in und um Bagheria zeigen merkwürdige Gegensätze. Die einen türmen sich fast burgartig auf, die andern breiten sich als Rez-de-chaussée mit ausgesprochener Fassadenwirkung aus. Palazzo Scaduto zeigt die Straßen- und Gartenflucht einwärts geschwungen, an erster die übliche Doppeltreppe angelegt. Unnahbar stellt sich Villa S. Marco (Abb. 7), zwischen Bagheria und Sta. Flavia gebaut, gegen die Straße dar, ja die an Bastionen erinnernden Ausbauten an den Ecken scheinen das Burgartige noch besonders betonen zu wollen. Auf der Gartenseite aber führt, als eine der bemerkenswertesten Leistungen des sizilischen Barocks, eine Doppeltreppe in imposanter Umständlichkeit zum Hauptgeschoß empor. Zu beiden Seiten der Tordurchfahrt steigen, in weit ausholendem Polygon, die Arme empor (von hohen Brüstungen eingefaßt); auf dem Podest angelangt, soll der Beschauer von einem wuchtigen Balkon aus die Fernsicht genießen, bevor er, über eine Brücke schreitend, das Innere des Hauses betritt. Jede Linie spricht von spanischer Grandezza. In dem eigenwilligen Anblick dieser beiden Villen drückt sich noch ein beträchtliches Maß barocken Sinns für starkes Volumen, d. h. für eindrückliche, wuchtige, zusammengeschlossene Massenerscheinung aus, deren Ernst durch die Gliederung kaum gemildert wird. Der zusammengedrängte Grundriß und die nach außen verlegte Treppe reihen, als typische Merkmale, die genannten Gebäude bei den Villen ein. — In merkwürdiger Weise aber übernimmt Villa Cutò[2]) (Abb. 8) bei Bagheria bis zu einem gewissen Grad den Grundriß der palermitanischen Stadtpaläste der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts:[3]) Lange Achse und infolgedessen starke Tiefenerstreckung; auf dieser Achse liegen Hof, kleines Vestibül mit Treppenanlage und Korridor. Weil die Villa auf allen Seiten frei liegt, was bei den Stadtpalästen fast nie der Fall ist, mußten auch die

(1) Abbildung bei Corrado Ricci, Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien. Bauformen-Bibliothek, Band V, Tafel 219.

(2) Grundriß und Schnitte nach Hittorf und Zanth, Architecture moderne de la Sicile. Palermo 1835. Tafel 63.

(3) Die nächste Verwandtschaft zeigt Palazzo Vannucci in Alcamo, 18. Jahrhundert; auch hier führen in der Mitte zwischen Vestibül und Hof die Treppenarme nach beiden Seiten hinauf, allerdings nicht drei-, sondern nur einarmig.

Längsfluchten gegliedert werden und da nun der Hof, der hier keine Säulen zeigt, noch an die Straßenflucht grenzt und nicht, wie bei den palermitanischen Palästen, erst durch ein Vestibül zugänglich ist, so konnten die ihn begrenzenden Flügelbauten vorn durch einen eingeschossigen Torbau (Abb. 9) verbunden werden, so daß auch die Bogenstellung des Hauptgeschosses noch für die Fassadenwirkung in Kraft trat. Mochte auch die rechteckige Loggia, welche das Ganze bekrönt, erst später gebaut worden sein, so war sie, als für die Akzentuierung des Ganzen unentbehrlich, doch wohl schon von Anfang an geplant. Sie bildet das Gegenstück und den Abkömmling der zahlreichen Turmloggien auf den sizilischen Klosterkirchen, welche zum Straßen- und Stadtbild so wesentlich beitragen. (Zahlreiche in Palermo, Noto und Catania.) Den Längsfluchten des Hofs wie den Außenseiten in ihrer gesamten Ausdehnung ist die ruhige Flächenhaftigkeit gewahrt; das Verhältnis der Fenster und übrigen Wandgliederungen zur Fläche ist sehr fein abgewogen und steht in direktem Gegensatz zur barocken Stilempfindung, welche die Fläche durch die dekorative Gliederung tunlichst verdrängt und erdrückt. (S. Nicola dei Benedettini in Catania, Casa Xirinda in Trapani, Municipio in Acireale u. a. m.). Gleichwohl erhält sich auch hier noch die Gewöhnung an die Betonung der Vertikalgliederung durch Quaderung sowie der Eckpilaster und viel mehr noch die unmittelbare Vereinigung der Ober- und Erdgeschoßfenster durch den Balkon mit seinen starken Konsolen, wie sie den Palastbau Palermos und zahlreicher Provinzstädte charakterisiert. (Modica, Noto, Marsala.) Die Horizontalteilung tritt als flacher Riemen vollkommen (Abb. 10) zurück. So zahm auch absichtlich die fast reliefios gehaltenen Pilaster erscheinen, so empfand man sie, besonders an den gedehnten Längsfluchten und als Gegengewicht gegen die ununterbrochene Horizontale von Gesimse und Attika als notwendig. Die Masse als Ganzes wirkt schwerfällig, aber die Einzelgliederung zeigt saubere Korrektheit. Die Hofseite offenbart ein speziell dem sizilischen Barock fremdes Gefühl für Proportionen. — Von dem die Achse bezeichnenden Korridor aus weitet sich das Treppenhaus in der Mitte des ganzen Gebäudes gleichmäßig nach beiden Seiten; die Treppen sind dreiarmig um einen schmalen Lichtschacht herumgeführt. In der Kombination von Hof, Vestibül und Treppe zeigt der barocke Palastbau Siziliens und speziell Palermos eine überraschende Mannigfaltigkeit, der allerdings die hohe, imposante Gesetzmäßigkeit der genuesischen Paläste vollkommen fehlt; gleichwohl ist dem unbekümmerten, draufgängerischen Provinzialismus manch geschickter Wurf gelungen. Im palermitanischen Palastbau ist die Treppenanlage meist als Endpunkt der Perspektive gedacht; die für die Villa anscheinend notwendige Durchfahrt beließ die Treppen, wenn sie einmal ins Innere verlegt wurden, auf beide Seiten, wie es auch in Palästen einzelner Provinzstädte der Fall ist.

Der Wert der eingeschossigen Villen beruht weniger in ihrer Gliederung, als vielmehr in ihrer bildlichen Funktion als Abschluß einer Perspektive. Villa Butera beherrscht die ansteigende Hauptstraße von Bagheria; zu Villa Scaduto führt ein langer Weg mit Toren den Berg hinauf; mit Treppen mündet er auf der Terrasse, die sich vor der rhythmisch durch Pilaster gegliederten Front ausbreitet. Einfach und klar ist auf der Rückseite der wichtigste Gedanke der Villen Valguarnera, Palagonia und Resuttana wiedergegeben: den Hof umschließen im Halbkreis die schmucklosen Ökonomiegebäude, und den Scheitel dieses Halbkreises bezeichnet die Kapelle. Auf architektonische Gruppierung wurde also selbst bei bescheidenen Dimensionen nicht verzichtet. Villa Spucches erhebt sich hinter einem viereckigen, allseitig eingefaßten Hof, und Villa Manzerino in Sta. Flavia (neben

dem Dom) hat sich durch ihre Terrassenvorbauten, ihren geschwungenen Giebel, die Treppenanlage an der breiten Flucht und die mit Giebeln eingedeckten Fenster eine dem Platze angemessene Fassadenwirkung gewahrt.

Die Villen von Colli S. Lorenzo und Tommaso Natale stellen in der Regel einen einfacheren Typus dar als diejenigen von Bagheria; da die Obstpflanzungen eine viel größere Ausdehnung haben und sogar die Hauptsache der ganzen Villenanlage bilden, so erscheinen die Wohnbauten mehr ihrem Zweck — für vorübergehenden Landaufenthalt — angepaßt; Erd- und Hauptgeschoß, höchstens zwei Geschosse, mit mehr oder weniger Breitenausdehnung, stets mit Durchfahrt in den Garten, zuweilen mit Zufahrtsallee aus Pinien, und öfters mit einer geschickten, eindrücklichen Treppenanlage.

Als Musterbeispiel kann Villa Boncore in Tommaso Natale (Abb. 11) gelten. Mit 9 Achsen schließt der breite, niedrige Haupttrakt den geräumigen Hof ab und vermittelt den Durchgang zum sternförmig geteilten Garten. Je vor den äußersten Achsen setzen die Ökonomiegebäude an, die den Hof auf beiden Seiten begrenzen. Von den großen Villen Bagherias ist die vortrefflich angelegte Treppe mit ihrem letzten Nachklang barocken Schwunges entlehnt, vor deren flach gewölbtem Podest die Mittelachse breit auseinandergeht, die Türe eine elegante Umrahmung, einen geschwungenen Giebel und, zur Flächenfüllung, die Begleitung von zwei Rundfenstern erhält. Gelbe Lisenen besorgen die weitere Achsenteilung; um den feinen Fensterumrahmungen und im Relief keineswegs starken Giebeln ihre Wirkung zu sichern, sind sie, wie auch am Palastbau dieser Epoche, vollkommen flach gehalten. Soweit das Erdgeschoß nicht von den elastisch ausgreifenden Treppenarmen und ihren massiven Seitenpodesten verdeckt wird, zeigt es, in Anbetracht der nur flach markierten Geschoßteilung und der starken Balkonkonsolen breite Umrahmung. An der breit hingelagerten Masse des Mitteltrakt mildert die Verteilung der Fenster und ihre Einfassung den Eindruck der Schwere; ziemlich mühsam richten sich die Treppenläufe auf, aber in der Mittelachse löst sich der letzte Bewegungsgedanke des Barock im Anlaufe der Abrundung des Giebels über der Türe und dann noch einmal über dem Dachgesimse in dem altarartigen Aufbau mit seiner lahmen und starren Linienführung. Und dennoch sucht gerade hier ein feines Gefühl für rhythmische Teilung nach linear eindrücklichem Abschluß. Für die großen Ideen des Barocks war noch Verständnis aber fast keine Ausdruckskraft mehr vorhanden. Im risalitlos durchgeführten Dachgesimse der bekrönenden Balustrade siegt dann der Klassizismus.

Villa Maria Felice Montalbo (Abb. 12) in Tommaso Natale erinnert, ohne daß eine direkte Entlehnung nachzuweisen wäre, bis zu einem gewissen Grade an die römischen Villen: eine Zypressenallee führt auf das Tor und den auf einer Seite von Ökonomiegebäuden begrenzten Blumengarten; aber das Kasino selbst stellt sich finster und abweisend dar: drei düstere, kahle Steinwürfel, als Risalit und Rücklagen rudimentär gruppiert, lassen nicht ahnen, daß die gegen den Ziergarten gekehrte Seite die reichste Gliederung unter all den Villen dieser Gegend zeigt, und in der Vereinigung von warmem Goldton für Gesimse, Pilaster und Fensterumrahmung mit dem Grün des überreichen Baumwuchses denselben Eindruck südlicher Farbenwärme vermittelt wie Villa Palagonia. Auch den Treppen an der Straßenseite haftet etwas von kalter, unfreundlicher Nutzbarkeit an: zu beiden Seiten der Durchfahrt steigen hoch zwei Treppenläufe parallel empor; sie biegen rechtwinklig um und erreichen bei nochmaligem Steigen parallel der Mauerflucht die Höhe des ersten Geschosses. Angesichts dieser anscheinend bewußten Strenge würde man

die lahmen Kurven, welche zu ebener Erde die Treppenläufe anfangen, gerne missen, da sie doch eine allzu kümmerliche Erinnerung an das monumentale Gruppierungsvermögen des Barocks darstellen.

Die zweigeschossige Villa Cordova in Tommaso Natale (Abb. 13) vereinigt die schon vom frühen sizilianischen Barock (letztes Viertel des 16. Jahrhunderts) her bekannte Rahmen- und Lisenengliederung (unter Betonung des Vertikalismus der Mittelachse) mit einer musterhaft schwungvollen Treppenanlage und mit Terrassen. Freilich bedeutet die Fensterumrahmung das Äußerste an Nüchternheit; aber die großen, wuchtig gezogenen Teilungslinien, die breiten Flächen, die mit der sorglosen Naivität eines immer neu schaffenden Provinzialismus herausgehobene Vertikale in der Mittelachse, all dies paßt vorzüglich zur kernigen Derbheit der Treppenanlage. Und wie der Vertikaldrang sich Raum nach oben schafft und noch, als gutes Gegenstück zur Treppe, den geschwungenen Giebel zustande bringt, so kommt auch, ähnlich wie an den Palästen, der plastische Gestaltungsdrang in den stark sich vorrundenden Balkonen mit ihren geschweiften Gittern zum Ausdruck. Villa Cordova dürfte eines der letzten Beispiele sein, an welchen die Architektur so bewußt mit eindrücklichen Gegensätzen arbeitet; um die durch ungeschickte Verteilung der Lisenen — die Ecken sind glatte Mauerflächen und die Lisene davon abgerückt — etwas beeinträchtigte Fassadenwirkung einigermaßen zu retten, breitet sich zwischen Treppe und Tor ein Hof aus. Im Dekorativen wurde vielfach noch ein gewisser Anspruch aufrecht erhalten und zwar nicht allein im Gegensatz von Gelb und Weiß, sondern ebensosehr im Gegensatz zwischen den geraden Linien der Lisenen und des Dachgesimses samt Balustrade und den noch ziemlich bewegten Linien der Fensterabschlüsse. Während Villa Briuccia in S. Lorenzo vollkommen den Typus einer vornehmen Villa zeigt: zwei Geschosse und 7×3 Achsen, mit durchgeführter Lisenenteilung und klarer Begrenzung nach allen Seiten, so daß der Fensterabschluß durch aufgeworfene Giebelvoluten als notwendige Belebung empfunden wird, eignet sich auch die architektonisch vollkommen anspruchslose und indifferente Villa Amari in Tommaso Natale (Abb. 14) einen (gelb verputzten) Wandschmuck an, der nichts anderes als linear und farbig wirksame Flächendekoration sein will. Aber die flotte Gruppierung der Wandstreifen, der Hauptfenster mit Balkonen und blinden Flächenfüllungen, die Fenster nachahmen sollen, ja die bei flachstem Relief doch anspruchsvolle Heraushebung der Hauptfenster, all dies darf als ferner Nachklang spanischen Barocks gewertet werden, der hier im dichtesten Hain von Orangen- und Zitronenbäumen versteckt liegt.

Brunnenanlagen spielen auch bei dieser Villengruppe keine Rolle; der einzige noch erhaltene, von Villa Scalea[1]) in Tommaso Natale stellt, aus farbigen Steinen und Stuck errichtet, ein umständliches und schwerfälliges Triumphtor dar.

Die palermitanischen Villen bedeuten den Ausgang des Barocks; einzelne stellen in typischer Weise schon den Klassizismus dar. Ihre künstlerische Entwicklung nahm weder an der übrigens in Sizilien nur sehr schwach verbreiteten Renaissance, aber auch ebensowenig an dem so üppig aufblühenden Barock Anteil. Die Kultur war noch bis zum 18. Jahrhundert eine fast ausschließlich städtische, und nur große Klöster suchten die Abgeschiedenheit und leisteten sich den Luxus großer Gärten. (S. Nicola dei Benedettini bei Catania, Militello, Gesù e Maria, und im

(1) Abbildung in: Vincenzo Pitini, Palazzi e Ville di Palermo nel periodo della decadenza. Nuova antologia. 10 Gennaio 1913.

18. Jahrhundert: S. Martino della Scala, beide bei Palermo). Das Leben der Vornehmen spielte sich also hauptsächlich in den Stadtpalästen ab, bis gegen diese freiwillige Gefangenschaft und diesen unaufhörlichen Zwang des höfischen Zeremoniells die Reaktion eintrat. Die palermitanischen Villen begleiten also nicht die Entwicklung des Barocks, wie es die Villen in Ober- und Mittelitalien tun; sie traten erst auf, als er seine Hauptleistungen schon vollbracht hatte. Und dennoch war er nicht abgetan; denn seine besten Gedanken retteten sich in den Klassizismus hinein und hatten so noch bis zum Ende des Jahrhunderts Geltung; ja, man darf behaupten, daß sie seinen Leistungen ein überraschend originelles Gepräge zu verleihen wußten und ihn vor Einförmigkeit bewahrten (Treppenanlage im Palazzo Gangi in Palermo).

Die unbestreitbaren Meisterleistungen des sizilianischen Barocks liegen, wie gesagt, auf dem Gebiete der überraschenden, großzügigen Massengruppierung, auf der Schöpfung herrlicher Prospekte, denen das Planmäßige und Überlegte scheinbar fehlt, die aber dafür mit ihrer genialen Eigenwilligkeit und Sicherheit Bilder von unvergeßlicher Größe schaffen. Diese Bildeindrücke sind zuweilen so stark, daß man sich gern auch an der überquellenden und wilden Formenfülle ersättigt. Der sizilische Provinzialismus — nach dem italienischen wie nach dem spanischen Festland gerichtet — ist keine Verkümmerung einer besseren Kunst, sondern, freilich mit weniger abgeklärten Mitteln, eine Verstärkung des Bildmäßigen. Man betrachte Plätze und Straßen in den kleineren Städten der Insel, das Innere der Kirchen, die Anlage der Paläste: Alles zielt auf möglichst reichen Bildeindruck. Im 18. Jahrhundert werden die Prospekte und Plätze ruhiger und gleichmäßiger; die Gebäude werden zur architektonischen Einheit zusammengefaßt und ruhiger in Gliederung und Umriß. Straßenprospekten von Ragusa (Inferiore) und Modica und dem Domplatz von Syrakus steht der Domplatz von Noto gegenüber. Und diese Massengruppierung und die Anlage auf den beherrschenden Punkt zeichnet auch die Villen von Bagheria aus.

Der Barock verlangte, hauptsächlich für Kirchen und Paläste in weithin sichtbarer Lage, abgesehen von dem starken Relief der Gliederung, auch eine starke kubische Massenwirkung; am besten kommt sie in den turmartig aufgegipfelten Kirchenfassaden von Ragusa, Modica und Palazzuolo-Acreide zum Ausdruck; die verwandten Kirchen in Catania zeigen, für die unvermeidliche Nahbetrachtung bestimmt, eine wesentlich feinere Gliederung. Und diese kubische Massenwirkung ist ja in hohem Grade auch den Villen Palagonia, Valguarnera, S. Marco und Palazzo Scaduto verliehen, zu welcher die Treppenbauten noch ein Übriges hinzutun.

Seine besten Leistungen zeigt der palermitanische Palastbau, der sich noch durch eine gewisse lokal individuelle Note auszeichnet, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter der Führung Giuseppe Venanzio Marvuglias. Jenes Lokalgepräge war es offenbar, das man in hohem Maße, damals wie heute, an Fugas Umbau des Innern des Doms von Palermo vermißte. Die Klassizisten strengster Observanz (am neapolitanischen Hofe) und die Sizilianer, an ihrer Spitze Marvuglia, standen sich feindselig gegenüber, besonders da letztere einen Anschluß an den normannischen Stil des Doms verlangten. Der Palastbau des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts will sich durch den Reichtum des Äußeren: starke Fenstergliederung, wuchtige Portale, rustizierte Pilaster, weit vorhängende Balkone und rhythmische Anordnung der Achsen Geltung verschaffen, und für die Fernsicht oder innerhalb der langen Straßenfluchten (Palermo) ist dies vollkommen verständlich. Im Laufe des 18. Jahrhunderts flaut und flacht dann das Relief ab, die breiten

Lisenen gewinnen wieder Bedeutung, Stuckornamente müssen die Flächen teilen und beleben. Das Individuelle liegt vorab in der Grundrißgestaltung, aber es ist gar nicht immer souveräne Großzügigkeit, welche diese Pläne schafft, sondern meist nur geschickte Phantasie, welche selbst ungünstigem Raum stets neue bildmäßig wirksame Anlagen abgewinnt. Selten gelangt die Treppe in ihrer ganzen Breite zur Wirkung; selten steigt sie den Hofmauern entlang zum oberen Geschoß hinauf (Häuser in Trapani); sie wird, selbst durch Podeste vorbereitet, meist in ein Portal eingefangen (Palazzo Cutò in Palermo), wogegen die Architektur des Treppenhauses und die Loggia oft den Ruhmestitel des Palastes darstellen und demgemäß als die Schauseite des Hofs ausgestaltet werden. (Palazzo Sta. Ninfa in Palermo, 17. Jahrhundert.) Der Klassizismus sucht die Höfe möglichst gleichmäßig auszugestalten, aber stets in Verbindung mit Heranziehung anderer Räume, also unter Vielseitigkeit der Perspektive. (Palazzi Cutò, Geraci und Riso-Belmonte, alle in Palermo). Die meisten palermitanischen Paläste sind, trotz der reichen Schauseite, Innen-, die Villen vorzugsweise Außenarchitektur. Aber auch der Palast des 18. Jahrhunderts drängt nach Licht und Weite; er will den Hof gar nicht mehr allseitig umschlossen, sondern nach einer Seite möglichst offen haben (Palazzo Briuccia-Cattolica in Palermo); ja noch mehr: der Baumeister von Palazzo Bonagi (ebenda; heute Istituto Randazzo) schafft, dem Vestibül gegenüber, ein Treppenhaus von lichtvoller Weite, von seltener Eleganz der Gliederung, von fein ineinander greifenden Flächen und Linien und von vorzüglich abgestimmten Farben; geschweifte Giebel, Balkon und Balustrade als oberer Abschluß vor freiem Himmel, leben von der wuchtigen Elastizität des Barocks, und die Stuckornamente sind dem Rokoko angelehnt.[1]) Während der Villenbau des 18. Jahrhunderts die kubische Massenwirkung in der bewegten Landschaft mit ihrer großformigen Vegetation festhält und nur in den Einzelformen gelegentlich dem Zug der Zeit folgt, sucht sich der Palastbau von seiner Schwere und Geschlossenheit zu befreien und zwar in den Grundzügen der Gesamtanlage. An Masse geringer als die Stadtpaläste, und meist isoliert, können die Villenbauten auf die reiche Gliederung der Palastfassaden verzichten und sich auf größere Eindrücke beschränken. Ihr Umfang und die landschaftliche Umgebung in ihrer Farbenpracht ermöglichen ihnen sogar die malerisch flächenhafte Ausdrucksweise im Gegensatz von dunkelgelb und weiß.

Der sizilische Villenbau ist ein Nachzügler des Barock, aber er hat seine besten Gedanken aufgenommen und sie geschickt mit der Zweckbestimmung kombiniert; er spiegelt auch noch die phantasievolle Mannigfaltigkeit dieses am längsten anhaltenden Stils auf sizilischem Boden, und hat sich schließlich zu malerischer Einheit mit der farbengesättigten Umgebung vereinigt. Er steht an architektonischer Leistungsfähigkeit bedeutend hinter dem Villenbau des übrigen Italiens zurück, und erscheint im formalen Ausdruck noch stark unter dem Zwang des Barocks. Er teilt allerdings mit der Toskana den Sinn für das einfache trauliche Landhaus, hat aber wohl die Identifizierungen von Nutzgarten und Park für sich allein. Er zeigt einen absterbenden Stil und dazu viele Provinzialismen, und dies mag ihm im ästhetischen Werturteil nachteilig sein. Aber er stellt, trotz seiner Mängel, die lange Periode des Übergangs zu einem neuen Stil kraft seines gesunden Empfindens für einfache und große künstlerischere Wirkungsmittel unter allen baulichen Leistungen am individuellsten und vielseitigsten dar.

(1) Abbildung bei Corrado Ricci, op. cit., Tafel 188.

DAS RÄTSEL DES GOLDFUNDES VON NAGYSZENTMIKLÓS

Von G. SUPKA-Budapest

Mit einer Abbildung im Text und vier Abbildungen auf zwei Tafeln .....

Es sind nun dreißig Jahre her, das weiland Joseph Hampel mit seiner grundlegenden Studie über den Schatzfund von Nagyszentmiklós, und in diesem Zusammenhange über die Völkerwanderungskunst im allgemeinen, vor die Öffentlichkeit trat. Trotz der mannigfachen Korrekturen, die sowohl der verdienstliche Forscher selbst, wie auch andere Fachgenossen, an manchen Einzelheiten dieser seiner Untersuchungen vornahmen, blieb das Werk doch grundlegend für die Kenntnis der Völkerwanderungskunst. Grundlegend, — mindestens in Beziehung des Systems, wodurch er dem Rätsel dieser Kunst nahe zu treten versuchte. Denn die durch ihn erreichten Erkenntnisse selbst mußten wohl bald so manch anderen weichen.

In der Datierungsfrage änderte schon Hampel selbst seine erste Anschauung, wenn er statt des früher angenommenen 5. Jahrhunderts später für das 8. Jahrhundert Stellung nahm. In der Frage der ethnischen Zueignung brachte Géza v. Nagy eine neue Erkenntnis zutage, als er — an Stelle der von Hampel vorausgesetzten gotisch-gepidischen Herkunft — auf Grund der byzantinisch geschriebenen Inschriften des Schatzes, eine byzantino-avarische Datierung bestimmte. Diese letzteren Ergebnisse möchten wir — da sie bisher nur ungarisch veröffentlicht wurden — hier nur in einigen Andeutungen kurz rekapitulieren, um hierdurch die Wege unserer neuesten Forschungen zu ebnen. G. Nagy folgend, besitzen wir in dem Wiener Schatze eines der wichtigsten, zwar bis nun in allen Details nicht geklärten, Denkmale der hunnisch-avarischen (besser bulgarisch-avarischen) Epoche Ungarns. Insbesondere bezieht sich das auf die byzantinische Inschrift der goldenen Schale (Nr. 21 nach Hampel, Abb. 1): *ΒΟΥΤΑΟΥΛ·ΖΩΑΠΑΝ·ΤΑΓΡΟΓΗ·ΗΤΖΙΓΗ·ΤΑΙCΗ + ΒΟΥΗΑΑ·ΖΟΑΠΑΝ·ΤΕCΗ·ΔΥΓΕΤΟΙΓΗ.* Laut G. Nagy bezieht sich diese Inschrift des zu Zeiten der fränkisch-avarischen Kriege verborgenen Schatzes eines avarischen Khanes, auf den Župan Buila, einen der bulgarischen Bojare aus dem Stamme Dulo, ein Herrscherstamm, der die Stelle der früheren Khane in der Leitung des Avarenvolkes einnahm. Župan Buila ist höchstwahrscheinlich dem Helden Béla unserer hunnischen Sagen gleichzusetzen, der samt seinen Anführerkollegen und anderen vierzigtausend Hunnen bei Cesumaur fiel. Der Inschrift gemäß war nun dieser Župan Buila Fürst (Taidshi) von Dügetoigi, wie der andere Župan Butaul der Taidshi von Tagrogi und Itshigi war. Der scharfen Intuition G. Nagys folgend dürfte das in der Inschrift vorkommende *TECH* und *TAICH* (das letztere ist natürlich nach neugriechischer Phonetik zu lesen) dem mittelasiatischen Taidshi gleichzusetzen sein, einem Titel, der ebenso, wie Khagan, von den mongolischen Zen-Zen zu den Avaren gelangte. Eine Erinnerung an diese Bezeichnung dürfte unserer Ansicht nach in dem ungarischen Ortsnamen Técsö (spr. Tétschö) erhalten sein, ebenso wie G. Nagy den Namen Buila in dem siebenbürgischen Ortsnamen Bolya und in dem Rufnamen unserer Arpadenzeit Bejla erkennt; der Name Boutaul wird durch Nagy in zwei Teile getrennt, wovon Bojta dem Worte Vajda (Woiwode), -ul aber dem zentralasiatischen Beiworte Ul in der Bedeutung von „groß" gleichgesetzt wird, infolgedessen der Name „Grosswoiwode" bedeuten dürfte.

Von den drei in der Inschrift vorkommenden Ortsnamen wieder kennt Nagy das Wort *Ἠτζιγη* in dem heutigen ungarischen Ortsnamen Öcsög. Hierzu möchte ich

einen Passus aus dem bekannten Werke des schwedischen Hauptmannes Strahlenberg beistellen:

„Uczug oder Uczugi. Werden in Astrachan die grossen Fischereyen an der Wolga, deren allda drey sind, genannt. Die eine gehört der Krone; Die andere den Patriarchen; Die dritte dem Troitzkoischen Kloster. Bey diesen Fischereyen sind grosse Zaeune in den Strom von beyden Seiten hinein gebauet, bey welchen der grosse Fisch Beluga gefangen wird; Denn, wenn er zwischen den Zaun kömmt, kan er sich in dem Rückkehren wegen seiner Grösse nicht umwenden, sondern muß in der Enge bleiben, allwo die Fischer ihn mit einer Harpun schiessen, und so heraus ans Land ziehen . . ."

Uczugi bedeutet daher eine, in den Kreis der Majestätsdingnisse gehörende Fischerei, und konnte in den Besitz des Taidshi im Wege der Donation durch den Khan gelangen; in dem Titel des ersteren nahm diese Fischerei ebenso eine bedeutende Rolle ein, wie z. B. in den westlich-mittelalterlichen Rangstufenleitern die Donation von, an Örtlichkeiten gebundenen Grafschaften, Markgrafschaften usf.

Der Revision der ethnischen und chronologischen Ergebnisse Hampels mußte jene der kunstgeschichtlichen Ergebnisse auf dem Fuße folgen, worin Hampels Irrtum wohl das meiste Unheil stiftete. Seine Theorie von der im Schatze vorwaltenden griechisch-gepidisch-gotischen Kunstart am Pontos, vermengte sich mit dem natürlichen germanischen Trachten, in den ungelesenen Teilen der Inschrift auf jeden Fall gotische Runen erblicken zu können. Hierüber brach aber schon Hampel selbst den Stab, als er in seinem erwähnten Werke wohl die Ergebnisse dieser Runentheorie abdruckt, hierzu aber die Bemerkung beischließt: „Wer die Schwierigkeit der Bestimmung älterer Runen kennt, wird sich nicht wundern, wenn der erste ernsthafte Versuch, diese unsicheren Zeichen und Wörter aus der bis nun noch nicht genügend festgestellten altgotischen Sprache zu erklären, fehlschlug."

Trotz dieser Zurückweisung, von sog. künstlerischen Preliminarien ausgehend, versuchten einige der bedeutendsten, besonders deutschen Forscher, den Schatz auf jeden Fall zum standard-work der Germanenkunst zu stempeln, ja bis in die neusten Zeiten wird er als solcher angeführt.

Andererseits waren Hampels Voraussetzungen auch darin nicht fehlerlos, daß er in den künstlerischen Motiven des Schatzes um jeden Preis antike, und zwar unvermittelt antike Einflüsse vorzufinden glaubte. Dieser Grundzug seiner Studie stiftete dann um so größeres Unheil, je größerem Ansehen sich der nun Verblichene in Fachkreisen zu erfreuen hatte, und je tiefer auch der vorzügliche Alois Riegl auf den Erkenntnissen Hampels in seiner „Spätrömischen Kunstindustrie" fußte. Schreiber dieser Zeilen bemühte sich auch schon früher, bevor er im Besitze des hier vorzulegenden Beweismaterials von dokumentarer Kraft gewesen war, zur Niederringung jener vorgefaßten Meinung beizusteuern, als ob die figuralen und ornamentalen Motive des Fundes, ohne jeden Übergang, einfach Hervorbringungen der spätantiken Kunst am Pontos wären. Es gelang ihm das sog. Ganymedes-Motiv auf die Gandhara-Darstellung der nordindischen Garuda-Nagini zurückzuführen (Abb. 2); eine Untersuchung des Storchenidylles auf einem der Gefäße von Nagyszentmiklós ergab überraschende Ergebnisse in bezug auf die Rolle, die das Sumpfvogel-Thema in der Kunst des Orientes (auch zur angenommenen Entstehung des Schatzes, z. B. in den Höhlenfresken von Adjantai) spielte. Auch das Zangenmuster der lesbischen Chyma an einem der Goldgefäße (Abb. 3) mußte dem Oriente zugesprochen werden. Hierdurch ergab es sich, daß die Motive des Schatzes, wenn auch zu einem

Abb. 1. Schüssel aus dem Funde von Nagyszentmiklós mit avarisch-bulgarischer Inschrift.

gewissen Teile sicherlich antiken Ursprunges, doch auf jeden Fall erst durch die Retorte des östlichen Hellenismus wieder dem Westen zuflossen (vgl. hierzu noch den einleitenden Teil in „Das orientalische Italien" von Josef Strzygowski, Monatshefte f. Kunstwiss. I (1908), S. 16/17).

Wir mußten aber von vornherein den Wert dieser heuristischen Erkenntnisse weit überholend erkennen, wenn es gelang, die nicht-byzantinischen Inschriften des Schatzes zu deuten. Und selbst unsere höchstgespannten Erwartungen durfte es bei weitem übertreffen, wenn sich die Inschriften auf die Verfertigung des Schatzes selbst bezögen.

Dieses Ergebnis ist nun — unserer unmaßgeblichen Meinung nach — erreicht.

Jede kunstwissenschaftliche Forschung bedarf — so lange sie in den Kinderschuhen steckt — der Stütze der archäologischen Epigraphie oder des Studiums der Urkunden. Auch Schreiber dieses warf sich nur notgedrungen auf die Wege der Inschriften. Somit hält er es gar nicht für ausgeschlossen, daß in der Deutung der neunzehn nicht-byzantinischen Inschriften — besonders wegen der ganz eigentümlichen Vokalisation der orientalischen Sprachen — weitere Forschungen gewisse Abweichungen in den Einzelheiten hervorbringen werden; der felsenfeste Grundsatz aber, daß diese Inschriften mit alttürkischen Lettern und in alttürkischer Sprache verfertigt wurden, dürfte durch nichts mehr geändert werden; auch läßt sich daran nicht rütteln, daß sich ein Teil davon auf die Verfertigung des Schatzes selbst bezieht; dem folgend

müssen wir nun schon im voraus die Tatsache festnageln, daß der Schatz von Nagyszentmiklós weder antiker, noch griechischer, gotischer, gepidischer, oder gemeingermanischer Herkunft sei, sondern daß er das Werk der von uns schon früher aprioristisch vorausgesetzten, einst blühenden innerasiatischen, synkretistischen, türkischen Kunst sei. Diese Kunstart hatte schon Jahrhunderte früher die unter „skythischer" Flagge gehenden herrlichen Werke geschaffen; und wenn es auch nicht zu leugnen ist, daß die stets vorschreitende Inaridimento-Periode Innerasiens auch den Niedergang seiner Kunst mit verursachte, so bedeutet doch der Schatz von Nagyszentmiklós einen beträchtlichen Höhepunkt, der erst in den verschiedenen Ablagerungen dieser asiatischen Kunst im Mittelalter wieder erreicht wurde.

Die nichtbyzantinischen Aufschriften des Schatzes (für die byzantinischen setzte schon Hampel voraus, daß sie erst später, zur Zeit der Christianisierung des Besitzers auf einzelne Objekte des Schatzes kamen) teilen sich in drei, gut abgesonderte Gruppen.

Die erste primitivste Gruppe besteht in flüchtig auf den Boden der Gefäße eingekratzten Zeichen, die ihrer Deutung gemäß, technische Bemerkungen des Goldarbeiters enthalten.

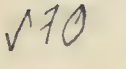
In die zweite Gruppe gehören einesteils Vor-Schriften, die ganz primitiver Weise durch irgend einen Schriftkundigen aufgekratzt wurden, um als Vorlagen für den der alttürkischen Schrift sichtlich weniger kundigen Graveur zu dienen, andernteils sind sie aber Inschriften, die den Namen des oder der Besitzer bezeichnen.

In die dritte Gruppe reihen wir die tatsächlich beendeten (lapidaren) Inschriften, die teils den Namen des Inhabers ergeben, und teils sich auf die Gelegenheit (Verlobung) beziehen, aus deren Anlaß die Objekte in Gebrauch genommen wurden.

Im Folgenden behalten wir die in der Hampelschen Publikation gegebene Reihenfolge und Numerierung der Objekte der Einfachheit halber bei; die Nummern der Aufschriften beziehen sich auf die Numerierung der bei Hampel als C-Gruppe bezeichneten Inschriften. — Rdl. At. I. = Radloff, Alttürkische Inschriften, I. und Neue Folge. — Rdl. Wtb. = Radloff, Wörterbuch der Türkdialekte. — Die Inschriften sind im allgemeinen von rechts nach links zu lesen; wo hiervon abgewichen wird, ist dies durch einen vor den betreffenden Text gesetzten * verzeichnet. Für diese fakultativ bustrophedone Schreibweise der alttürkischen Schrift vgl. Rdl. At. I., I., 383 u. f.

ERSTE GRUPPE.

Krug Nr. 5.



ä k t tökä = zu Ende! Schluß!

Hpl. 14

Rdl. At. I.

t = ⊙ (s. Rdl. At. I., S. 384, hier deformiert: ⊙).

k = ٦

ä = ♪ („Das Vokalzeichen ♪ wird im Anfange der Wörter und zwischen Konsonanten meist fortgelassen. Im Auslaute der Wörter wird ♪ fast immer geschrieben". Rdl. At. I., S. 1. — Hier also Auslaut).

(Uig.) tök = viel (Rdl. Wtb. 3, 1241).

-ä (-kä) = Dativusendung (Rdl. At. I., N. F., 1897, S. 62).

Hiervon:

(At.) tökä (verb.) = zu Ende gehen (Rdl. Wtb. 3, 1242).

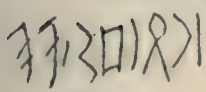
Conj. (Ostturk.) taka = ein Stück von einem Paar (Rdl. Wtb. 3, 779).

| ⋮ ⋮ 8 Krug Nr. 5.
c d ä b bädic = Verzierung, Bildhauerarbeit.

Hpl. 13
Rdl. At. I.

b = ᛟ oder ᛟ (hier nachlässig: 8).
ä = ᛚ (hier umgekehrt und verzogen: für diese Umkehrung ist der Wechsel von N und ᛋ charakteristisch, ganz wie im modernen Leben Z und ᛦ).
d = ⋮⋮ (hier fehlerhaft statt zwei Zeichen nur eines; s. unten: „dipin").
c = |

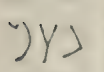
(At.) bädiz = Verzierung, Bildhauerarbeit (Rdl. Wtb. 4, 1622).
Conj. (At.) bädÿk = hoch, erhaben (Rdl. Wtb. 4, 1623).



∃ ᚨ ᚲ ⋮ □ ᑐ ᛟ > | Krug Nr. 6.
*k k / d p n b o c kak! dipin boc = schlage es fest! der Boden (ist) lose.

Hpl. 7
Rdl. At. I.

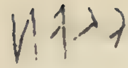
k = ∃ und ᚨ (die Schreibart dieses Zeichens ist in unseren Inschriften vollständig inkonsequent; in demselben Texte und an der gleichen Stelle wird dieses Zeichen mit zwei, drei, vier, ja fünf Haken geschrieben; vgl. weiter unten das Wort: ÿduk).
d = ⋮⋮ (statt zwei ⋮ nur eines).
p = □ (stammt offenbar aus der ᛟ-Form des b-Zeichens, das überhaupt in den at. Inschriften eine sehr labile Rolle spielt, vgl. z. B. b = ᛝ, Rdl. At. I, S. 384; dann überhaupt für die Verderbtheit der at. Schriftzeichen: ebda S. 261 ff. — Hier ist übrigens eine Kontamination mit dem byzantinischen ⊓-Zeichen vorauszusetzen, wie denn überhaupt in unseren Inschriften | = (byz) ᛊ gleichgesetzt wird.
n = ᑐ
b = ᛟ (stammt von ᛟ; vgl. das b-Zeichen von „ko-jäbä").
o = >
c = | (vgl. cab, cä⊓).
(Tel.) kak = festschlagen (Rdl. Wtb. 2, 59). 2. Person des Imperativs: „schlage es fest!" („Die zweite Person des Imperativs wird durch den Verbalstamm ohne jede Endung gebildet." Rdl. At. I. N. F„ S. 91).
dip = Grund, Fuß, Boden (Rdl. Wtb. 3, 1776).
— in = Affix des Casus Instrumentalis, der aber in der älteren Sprache auch die Frage: wo? beantwortet, z. B. „im Sommer", „drinnen". — („In den jetzt gesprochenen Sprachen ist dieser Casus überall verloren gegangen". Rdl. At. I. N. F., S. 63).
(Kirg.) boc = frei, leer, lose (Rdl. Wtg. 4, 1678).



ᛘ ᛉ > Krug Nr. 6.
g l u ulug = groß.

Hpl. 9
Rdl. At. I.

u = >
l = ᛉ
g = ᛘ oder k = ᛘ (hier stilisiert: ᛘ).
(Uig.) ulu, ulug, uluk = groß (Hoheit) (Rdl. Wtb. 1, 1692, 1693, 1695).



*ԋ ᑫ ⅄ ϶ Schale Nr. 9.
ÿ k c g ÿkcÿg = das Brechen, der Bruch.

Hpl. 5b
Rdl. At. I.

y = ԋ (statt N; die beiden Formen in den Inschriften stets verwechselt; vgl. die Varianten desselben Textes: Hpl. 2, 3, 4, 5a, 6a).
k = ᑫ
c = ⅄ (hier auf ⅄ vereinfacht).
g = ϶ (statt ϵ, wie auch sonst in den Inschriften, vgl. das Wort: tai-peg).
ÿkcÿg = ÿkcÿk (für die Gleichsetzung des k und g am Wortende vgl. hier peg, und auch sonst überall in den Türkdialekten).
ÿgöl (verb.) = brechen, zerbrechen (Rdl. Wtb. 1, 1808); Stamm:
yk— (Rdl. Wtb. 1, 1802). Hierzu:
—cyk, Affix des nomen verbale („das Brechen", vgl. Rdl. At. I. N. F., S. 97).

8 ꞁ Becher Nr. 11.
b c cab = Stiel, Griff.

Hpl. 15
Rdl. At. I.

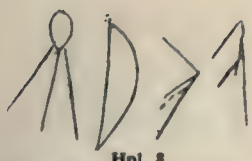
c = ꞁ
b = 8 (statt: ⵅ; hier nachlässig: 8, wie in bädiz).
(Tel.) cab = Stiel, Griff (Rdl. Wtb. 4, 400).
Conj. (Tel.) cäп = das dem Mädchen als Mitgift gegebene, Schmuck (Rdl. Wtb. 4, 493. — Für die Gleichung: b = п vgl. in der teleutischen Mundart: Rdl. Wtb. 4, 400—401).

ZWEITE GRUPPE.

› ⊙ ≯ ᑫ Kanne Nr. 3 u. 4, vgl. Schale Nr. 8.
u t d k kudatu = der Beglückende, der Freier.

Hpl. 10a Hpl. 10b
Rdl. At. I.

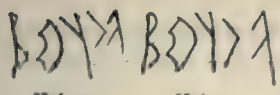
k = ᑫ
d = ≯≯ (hier fehlerhaft ein ≯ statt ≯≯; vgl. „ÿduk").
t = ◈ (Rdl. At. I., S. 384; hier deformiert: ⊙).
u = ›
(Uig.) kudat (verbum) = beglücken, glücklich machen (Rdl. Wtb. 2, S. 1000).
—u = Affix des Gerundium der Verschmelzung. „Im Uigurischen treten beide Endungen y (u), y und a, ä ganz wie im Alttürkischen auf. In den neueren Türksprachen ist aber das Affix y (u) ÿ durch das Affix a, ä verdrängt worden. Nur in den Süddialekten kommen noch vereinzelte Formen auf ÿ vor, z. B. дäjÿ = „sagend" (Rdl. At. I. N. F., S. 94). Vgl. zu dieser Form:
кудачы = der Freier (Rdl. Wtb. 2, 1001).



Hpl. 8

ᚱ D > ᚨ Kanne Nr. 6, vgl. Becher Nr. 23.
b j o k ko, jäbä = Schöne, Pfeil (Eigennamen).

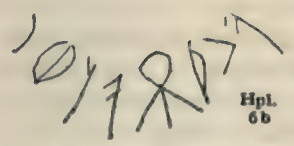
Rdl. At. I.
k = ᚨ
o = >
j = >
b = ᚱ (hier mit einem dritten, mittleren Fuße).
(Tel.) ko = schön (Rdl. Wtb. 2, 498).
(Tel.) jäbä = Pfeil (Rdl. Wtb. 3, 386). Für die Annahme, daß wir es hier mit Eigennamen zu tun haben, vgl. weiter unten Becher Nr. 23.



Hpl. 11 Hpl. 12

ɛ ᛟ ᛉ > ᚨ Schale Nr. 15 und 16.
ch ai l u k kulai-chan = Tochter Ülgens (Mädchenname).

Rdl. At. I.
k = ᚨ
u = >
l = ᛉ
ai = ᛟ (hier deformiert, statt: ᛟ, wo | = ᛊ zu setzen ist).
ch = ɛ (Rdl. At. I., S. 341, 2; S. 435, Kül-); wahrscheinlich Abkürzung für „chan".
(Tel.) кулаі-кан = Tochter des Ülgen (Rdl. Wtb. 2, 968). Ülgen ist die höchste, gute Gottheit der Teleuten; unter Allen der Höchste, Vater aller Geschöpfe: Ülgen-bey. (Rdl. Proben der Volkslit. d. Türkstämme I., 138, 15.)
chan (Chin. Uig. Wtb. 34a) = Chan („sogar in weiblichen Namen findet sich als Bestandteil das Wort", Rdl. Wtb. 2, 105).



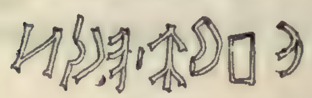
Hpl. 6b

ɔ ⊙ ᛉ ᚨ ᚱ D > ᚨ Becher Nr. 23, vgl. Kanne Nr. 6.
u t l k b j o k ko, jäbä, koltu = Schöne und Pfeil Verlobte.

Rdl. At. I.
ko, jäbä vgl. oben
k = ᚨ
l = ᛉ
t = ◈ (s. Rdl. At. I., S. 384; hier deformiert: ⊙).
u = > (hier deformiert: ɔ).
(Tel.) ko = schön (siehe oben; hier wahrscheinlich weiblicher Eigenname).
(Tel.) jäbä = Pfeil (siehe oben; hier wahrscheinlich männlicher Eigenname).
(Tel.) koltu = Bräutigam und Braut, Verlobte (Rdl. Wtb. 2, 596).

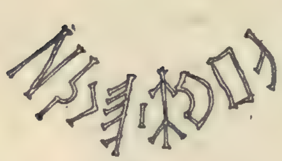
DRITTE GRUPPE.

Hpl. 2



Hpl. 3

Hpl. 5a



Hpl. 4

Hpl. 6a.

Trinkhorn Nr. 7, Becher Nr. 9 (zweimal), Becher Nr. 22 u. 23.

*N ᚦ › ∃ c ↑ ⟩ □ ∋	Ÿduk tai-peg	
ÿ d u k / t ai p g	= Tai-beg, der Fürst	

Rdl. At. I.

ÿ = N (unsere Inschriften verwechseln an dieser Stelle stets die Formen N und Ч).

d = ⊰⊰ (fehlerhaft ein ⊰ statt zwei).

u = ›

k = ɿ (in der Schreibweise dieses Zeichens sind die Inschriften ganz inkonsequent; wir finden es mit zwei, drei, vier, ja fünf Haken an derselben Textstelle).

t = ≎ und ≈ (z. B. Rdl. At. I., S. 435. — Aus der Kontamination der beiden Formen mag die hier angewendete Form stammen).

ai = D (am Wortende ai, sonst j; die Zeichenform hier deformiert: ⟩ u. ◊, da byz. | = ᚦ ist).

p = □ (offenbar aus der ⚲-Form des b, unter Kontamination des byz. ∏).

g = ∈ (hier umgekehrt; bei den Bustrophedon-Schriften ist die Umkehrung der Schriftzeichen ganz gewöhnlich).

ÿduk = Fürst (für das Wort vgl. Rdl. At. I., S. 432. — Für den Sinn: Bretschneider, Notices of mediaeval trav. etc., S. 120, 122, 123, 129, 130, sowie die Ableitung des Wortes „iduk-kut" bei Müller, Uigurica (Abh. Pr. Ak. Wiss. 1908, S. 56) und Le Coq, Chotscho (S. 4, Anm. 2).

tai = das Füllen (Rdl. Wtb. 3, 765. — Zum Gebrauch als Eigennamen, vgl. Gombócz, Zoltán, Über die türkischen Personennamen der ung. Árpádenzeit in der Zeitschr. Magyar Nyelv, Budapest 1914, Septemberheft, wo er zu dem für das von uns angeschlagene Thema ganz verblüffenden Ergebnis kommt, daß das ungarische Komitat Torontál — also ebendasselbe, worin unser Schatzfund gemacht wurde — seinen Namen einem alttürkisch-bulgarischen Anführer Tai-lu verdankt).

peg = Beg, Bey (im Alttürkischen stets mit den zwei Zeichen und mit Auslassung des Vokals, vgl. Rdl. At. I., S. 433: „Barsch-bg". — Vgl. hierzu noch Nagy, Géza, Die landerobernden Ungarn in der Zeitschr. Ethnographia, Budapest 1907, S. 332, „peg" als chazarischer Titel).

Becher Nr. 8, vgl. die Kannen Nr. 3 u. 4.

Hpl. 1a

Hpl. 1b

+ D N + ɉ ɔ ⟩ › ≬ + ɔ ɿ › ≬ + › ⊙ ᚦ ɿ +
/ j ö / n g j o k / n 5 u k / u t d k /

kudatu ku5an kojgan öi = der Freier lobpreist mit der Schale

kudatu vgl. oben.
k = 𐰴 (vgl. das bei „ÿduk" für dieses Zeichen Gesagte).
u = 𐰺
5 = 𐰴 (ġ, nasal).
n = 𐰽 (vor und nach gutturalen Vokalen, Rdl. At. I., S. 2).
k = 𐰴 (hier: 𐰴).
o = 𐰺
j = 𐰃 (hier: 𐰃); für die Schreibweise vgl. oben „tai").
g = 𐰍 oder k = 𐰖 (hier stilisiert: 𐰖; vgl. oben „ulug").
n = 𐰽 (hier: 𐰽; entweder verschrieben oder zusammengezogen aus 𐰀 = a und 𐰽 = n).
ö = 𐰾
j = 𐰃 (am Wortende ai: doch bleibt nach Vokalen natürlicherweise die Bedeutung j).

(Uig.) kudatu = der Freier (vgl. oben das Wort).

ku5an = Glas (Becher), (Rdl. Wtb. 2, 898). (Es wäre hier aber zu bedenken, ob wir es nicht mit dem Worte: koχan = kaχan = Khan zu tun haben?)

koj5a = Schüssel, Terrine (Rdl. Wtb. 2, 503).

— n = Endung des Casus instrumentalis, die sich unvermittelt an den Nominalstamm schließt (Rdl. At. I. N. F., S. 63).

(Aserb., Osm.) öi (verb.) = lobpreisen (bes. auch in rituellem Sinne, vielleicht „opfern"); vgl. öi (Rdl. Wtb. 1, 1172), (Uig.) ök (ebda. 1, 1178), (Uig.) öktÿ = Lobpreisung Gottes (ebda. 1, 1184, 1185), (Uig.) öge = (ebda. 1, 1192).

Die Art der Schriftzeichen in den drei Gruppen vergleichend, dürfte es sogleich auffallen, daß die Schriftzeichen der ersten Gruppe durch ihren Schreiber nur ganz nachlässig, flüchtig hingeworfen wurden. Die zweite Gruppe besteht aus sorgfältiger, vertikal hineingekratzten Zeichen; hierher lassen sich auch jene Zeichen reihen, die unter der lapidaren Inschrift Hpl. 1a und 1b an der rechten Hälfte sichtbar werden. In der dritten Gruppe finden wir breit eingeschnittene, gravierte Schriftzeichen; zu bemerken ist, daß aus der Inschriftgruppe: "Ÿduk tai-peg" das unter Hpl. 5a Verzeichnete durch seine sorgfältige Ausführung hervorsticht und in dieser Hinsicht mit den Gruppen Hpl. 1a und 1b zusammenstellbar ist, während die weiteren Varianten derselben Gruppe (Hpl. 3, 4, 6a, 2) von Stufe zu Stufe schlechter und flüchtiger werden.

Die Wörter der ersten Gruppe enthalten offenbar die flüchtigen Bemerkungen und Aufzeichnungen des türkischen Goldarbeiters. Die Zeichen der zweiten Gruppe hat offensichtlich ein Schriftkundiger, event. der Goldarbeiter selbst eingeritzt, um hiermit eine Unterlage für den — der türkischen Schrift scheinbar Unkundigen — Graveur zu bieten. Dieser leistete dann in der dritten Gruppe sein Bestes; hier ist auch ein byzantinischer Einfluß unleugbar, der viele Ähnlichkeit zum griechischen Texte der Schale Nr. 9 besitzt, dabei aber vollständig von der Schreibweise der Schale Nr. 21 (*Βουταουλ* usf.) abweicht.

Wenn wir nun die inhaltlichen Beziehungen der einzelnen Aufschriften zu den bezüglichen Objekten suchen, so erhalten wir vorerst und zwar recht interessante Aufklärungen aus den Aufschriften des Goldarbeiters, die wir durchwegs an den Böden der Gefäße angebracht finden.

Auf dem Kruge Nr. 5 verzeichnete der Goldarbeiter durch das Wort bädiz, daß die Verzierung des Gefäßes noch aussteht; und wirklich finden wir auf dem

Pendantstücke Nr. 6 folgende Mehrarbeit: der obere Rand dieser Kanne ist getrieben und gepunzt, der obere Teil des Fußes ebenso, am Gefäßbauche ist ein grecque-Band angebracht. Auf der Kanne Nr. 5 fehlt dies alles, und nur die Verzierung der Schulterfläche ist fertig geworden, wenn auch hier die Endschuppen des getriebenen Bandes, wie auch hinunterzu die Halbmond-Verzierungen an den Spitzen der sasanidischen Palmetten fehlen. Auch wurde der Goldarbeiter mit der Facettierung des Halses und des Fußes nicht fertig; endlich krümmt sich hier auch noch der Saum des Fußes zur Höhe, anstatt kantig aufzuliegen.

Derselbe Krug Nr. 5 enthält auch das Wort tökä oder taka eingeritzt. In dem einen Falle würde es bedeuten, daß der Gehilfe des Goldarbeiters mit der Roharbeit, dem Aufbau der Gefäßwandung fertig geworden sei; der andere Fall dürfte eine Andeutung dafür enthalten, daß Krug Nr. 5 ein Paarstück zu Nr. 6 sei.

Die eingeritzten Worte des Kruges Nr. 6: kak! dipin boc dürften damit in bezug gebracht werden, daß der Wulst zwischen dem Bauche und Fuße des Gefäßes infolge der Treibarbeit lose geworden ist, und der Goldarbeiter nun entweder für sich als aide-mémoir, oder für seinen Gehilfen als Anweisung einritzte: Hämmere es fest! der Boden ist lose.

Ebenfalls Krug Nr. 6 trägt noch die Aufzeichnung: ulug. Das Wort mag sich vielleicht auf ein Lob gegenüber den Gehilfen beziehen; doch ist es wahrscheinlicher, daß der Meister den eingesetzten Boden für zu groß hielt, und dann könnte die früher erwähnte Anmerkung sich ebenfalls hierher beziehen: hämmere es zusammen!

Am Becher Nr. 11 finden wir das Wort cab, der Griff. Heute fehlt sowohl an diesem, wie auch an dem Paarstücke Nr. 12, der Griff. Doch zeugt noch — laut Hampel — an einem der Becher die an der Außenseite der Wandung sichtbare Lötstelle, wo der Griff angebracht war, und auch an dem anderen Becher stammt ein übriggebliebenes Stück Draht vom Griffe her. Offensichtlich gab der Goldarbeiter bei Verfertigung des Stückes durch das eingeritzte Wort seinem Gehilfen die Stelle an, wo er den Griff angebracht haben wollte.

In Sachen der Aufschrift sind wohl die Schnallenschalen Nr. 9 und 10 die reichsten; in der Mitte die Inschrift mit verdorbenem griechischen Texte, unterhalb des äußeren Randes der Name des Inhabers „Ẏduk Tai-peg", und außerdem findet sich auch eine Einritzung des Goldarbeiters vor: ÿkcÿg, Bruch. Heute läßt sich an der Schale kein anderer Defekt feststellen, als daß aus der — sowohl den inneren wie den äußeren Rand zierenden — Guirlande das blaue Email herausgebrochen ist. Mag sein, daß dieses Malheur auch schon bei Verfertigung des Stückes den Goldarbeiter traf. Ebensowohl wäre es aber auch möglich, daß die Wandung der Schale irgendwo am Schnitte einer der zentripetalen Kannelüren durchbrach und dieser Fehler dann zurechtgemacht wurde.

Die Schriftzeichen der zweiten Gruppe enthalten die Namen des oder der Inhaber, bzw. die Bezeichnung der Gelegenheit, aus deren Anlasse die Stücke in Gebrauch kamen. Diesem Zwecke entsprechend finden wir auch diese Gruppe von Inschriften nicht sowohl auf dem Boden der betreffenden Objekte, als vielmehr auf deren Griff oder Seitenwandung.

So erfahren wir, daß die Kannen Nr. 3 und 4 im Besitze des Freiers waren (später lesen wir, daß er Tai-peg hieß), während die Besitzerin der Henkelschalen von sehr graziöser Form, Nr. 15 und 16, ein Mädchen, namens Kulai-chan war. Dieses Menschenpaar wurde in der blütenreichen Sprache Asiens auch „die Schöne" und „der Pfeil" genannt (Krug Nr. 6), während sie auf dem zu diesem Kruge ge-

hörenden, oder zumindest damit zusammen gebrauchten Becherpaare als Brautleute, Verlobte bezeichnet wurden.

Ein großer Teil des Schatzes ist mit dem Namen dieses Freiers, des Fürsten Tai-peg, bezeichnet. Das vorerwähnte Becherpaar (Nr. 22 und 23), mit der Bezeichnung der Verlobung, trägt auch den Namen des Fürsten, er kommt aber auch auf den Schnallenschalen Nr. 9 und 10 vor, woraus hervorgeht, daß der Fürst oder einer seiner Nachfolger zum Christenglauben übertrat. Endlich finden wir den Fürstennamen auch auf dem Trinkhorn Nr. 7, und zwar recht auffallend angebracht. Nun ist aber dieses Trinkhorn nur ein Glied in der langen Reihe von ähnlichen Hörnern, die wir bei den — um einige Jahrhunderte früheren — Stammesgenossen des Fürsten Tai-peg, bei den Skythen nämlich vorfinden.

Die ovale Opferschüssel Nr. 8 (Abb. 4), mit ihrem eigentümlich geformten Griffe, bietet uns volle Sicherheit dafür, daß diese Inschriften mit der Verfertigung des Schatzes gleichzeitig an den Objekten angebracht wurden; denn sowohl am oberen, wie am unteren Rande dieser Schüssel ist nur soviel Platz von der Girlanden-Verzierung frei gelassen worden, als eben die Inschrift brauchte. Diese bezieht sich nun höchstwahrscheinlich auf die Verlobungsfeier, bei welcher Gelegenheit der Fürst, als Freier, ein Opfer darbrachte, „mit der Schüssel lobpries". Der feierlichen Zeremonie mag auch die Verzierung des Stückes entsprechen, wenn wir am Griffe den zwischen Telamon-Greifen und -Löwen stehenden Lebensbaum vorfinden.

Hiernach darf man wohl annehmen, daß die Darstellungen 2b und 2d des Kruges Nr. 2 (vgl. Abb. 3), die Gestalt des Fürsten Tai-peg selbst enthalten, der einesteils — dem orientalischen dualistischen Weltprinzipe gehorchend — die ahrimanischen Tiere mit dem Pfeile erjagend, andernteils aber als zentralasiatischer Türkkrieger mit dem Kalottenhelm vor uns steht, der seine besiegten Gegner bei den Haaren neben seinem Pferde schleppt. Ebenso ist die, in der Umarmung des Garudavogels stehende Naginigestalt (Krug Nr. 2c, und Krug Nr. 7, 1, 2) aller Wahrscheinlichkeit halber niemand anders, als das Symbol des Mädchens Kulai-chan, die den jedenfalls vornehmen Namen einer Tochter des Ülgen, folglich des besten und höchsten Gottes trägt, und in dieser Gedankenfolge leicht mit der indischen Naga kontaminiert werden konnte. (Vgl. Abb. 2).

Wenn es auch früher als recht verwunderlich hatte gelten können, daß sich auf einem in Ungarn gefundenen Objekte eine nordindische Darstellung befindet, so wird dieser Umstand jetzt ganz verständlich, wenn wir auch schon aus linguistischen Gründen feststellen können, daß der alttürkische Dialekt, worin unsere Inschriften verfaßt sind, heute durchgehends in den südöstlichen Gebieten des zentralasiatischen Türkentums: im Uigurischen, Teleutischen und Ostturkestanischen, folglich durchwegs an den Abhängen des Altai zu finden sind. Und einfach nicht zu verstehen ist es, wie hier von gotischer, germanischer und griechischer Kunst gesprochen werden konnte, wenn man nur einen Blick auf die Schüsseln Nr. 13 und 14, mit den Zebuköpfen wirft (Abb. 5), deren Gegenstücke wir in so und so viel Exemplaren aus dem mittelalterlichen Kina (z. B. in der Sammlung Zichy der Ethnographischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums) wiederfinden. Von erstrangiger Wichtigkeit müssen wir aber von nun an betrachten, daß — worauf Strzygowski schon vor längerer Zeit hinwies — das Gesims mit dem verdorbenen lesbischen Chyma am Moles zu Ravenna kaum mehr als Produkt der Germanenkunst behandelt werden darf: hier kamen — auf bisher unerklärte Weise — zentralasiatische Einflüsse zu Worte.

Die hier gegebene Lösung unserer Inschriften entspricht vollständig dem Standpunkte, den Dalton einnahm, als er die Wiege der frühmittelalterlichen Juwelierkunst im innern Asien suchte. Vor allem mag aber diese Lösung Josef Strzygowski zur vollen Genugtuung gereichen, da hierdurch seiner ersten kunsthistorisch gegebenen Spur (Byz. Zeitschrift, VI (1897), S. 385/6) die endgültige Bestätigung gegeben wird.

Ebenso aber, wie die alttürkische Lesung der Inschriften der verständnislosen Runenschnüffelei von der Art des Dietrichschen: „Wache das Wachen, gesättigt am Guten" ein Ziel setzt, ebenso dürfte die nunmehr zweifellos innerasiatische Herkunft des Schatzes so manchen, mit glänzender Dialektik vorgetragenen Traum von spätantikem Kunstwollen, von mediterraner Irradiation und von der Allwesenheit der Germanenkunst zerstören. Schade darum!

EIN BILDNIS TIEPOLOS IM FRANKFURTER HISTORISCHEN MUSEUM

Von KARL SIMON

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Vor einiger Zeit gelangte in den Besitz des Historischen Museums zu Frankfurt a. M. das Porträt eines Mannes, das als Bildnis Tiepolos bezeichnet wurde. Es ist auf Leinwand gemalt, die auf schwarzen Stoff aufgeklebt ist. Leider ist die Erhaltung nicht sehr gut, die Farbe besonders an den Rändern mehrfach abgesprungen. Der Grund des 0,445 m hohen, 0,35 m breiten Bildes ist, wo die ursprüngliche Farbe zum Vorschein kommt, grau.

Es ist das etwas nach rechts gewendete Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren. In dem glattrasierten Gesicht von gesunder rötlicher Farbe fällt auf die stark gebogene, kräftig vorspringende Nase mit schmalem Rücken, deren Spitze sich noch etwas nach unten herabbiegt. Die feingeschwungenen Lippen liegen fest geschlossen aufeinander, während ein leichter Ansatz zum Doppelkinn dem Gesicht etwas Weiches gibt. Die braun-grauen, mandelförmigen Augen sind verhältnismäßig klein; über den gleichfalls braun-grauen Augenbrauen wölbt sich die hohe, freie Stirn. Eine weiße Perücke liegt auf den Schultern auf, während sie nach hinten zu tiefer hinabreicht. Unter dem violett-bräunlichen Rock mit ebensolchen Knöpfen kommt das gefältelte und gemusterte weiße Halstuch zum Vorschein. Ein herrschender und bei allem Ausdruck des Wohlwollens geistiger Zug liegt über der ganzen Erscheinung, und bei dem entschieden ausgeprägten Charakter der Persönlichkeit, der sich noch innerhalb der typischen Züge der Epoche ausspricht, kann es nicht schwer fallen, zu entscheiden, ob wir hier tatsächlich ein Bildnis des venezianischen Malers vor uns haben.

Über die äußere Erscheinung Tiepolos sind wir durch mehrfache Porträts unterrichtet[1]). Ein Stich von Pietro Monaco (bei Sack, Abb. 8) zeigt ihn in jüngeren Jahren, das Haupt von einer großen Perücke bedeckt; „die Züge jedoch schon scharf und markiert". Sack vermutet, daß dem Stich vielleicht ein Gemälde des Vettore Ghislandi zugrunde liegt, das 1733 in Bergamo gemalt wurde, als sich Tiepolo zur Ausmalung der Colleoni-Kapelle dort aufhielt.

Ein mit „Alex. Longhi pinx. & scul." bezeichneter Stich in Longhis Compendio delle vite dei pittori Veneziani (1762) zeigt ihn im Brustbild mit ovaler Umrahmung fast von vorn, nur ein wenig nach rechts gewendet (Sack Abb. 9). Große Augen und eine stark gebogene Nase sind für den Eindruck bestimmend, den dieses Bildnis des offenbar schon in reiferem Lebensalter stehenden Künstlers macht.

Weiter existiert ein Stich von Giovanni Cattini nach einem Gemälde des Barth. Nazari (Abb. bei Molmenti, Frontispiz), der den Maler ebenfalls in reiferen Jahren mit Puderperücke und pelzverbrämten Seidenrock von vorn gesehen, aber mit leichter Neigung des Kopfes zeigt. Nach Sacks Meinung wäre es wohl in der Zeit gemalt, wo er Präsident der Akademie war (1756—58).

Endlich gibt es noch eine handschriftlich als Porträt Tiepolos bezeichnete Silhouette (ganze Figur) aus der Sammlung Ribera in Madrid (bei Sack Abb. 12). Mir erscheint eine Identifikation mit Tiepolo ausgeschlossen wegen der völlig abweichenden Form der Nase: sie ist ganz gerade, wie mit dem Lineal gezogen,

(1) Vgl. dazu G. B. Molmenti: Tiepolo, Milano 1909, S. 37f. Eduard Sack: Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke, Hamburg 1910, S. 27.

während gerade ihre starke Krümmung für die echten Bildnisse des Künstlers charakteristisch ist.

Angeblich Tiepolo stellt ein vom Sohne Giandomenico herrührender, zu seinen „Têtes de caractère" gehörender Stich dar, der das Brustbild fast von vorn, nur wenig nach dreiviertel links gewendet zeigt, aber in seiner Flauheit nicht den Eindruck schlagender Ähnlichkeit erweckt (Abb. bei Molmenti S. 37). Auch liegt wohl eine Kopie nach dem Longhischen Porträt zugrunde.

Von Domenico wird auch ein Fresko-Porträt des Vaters im Vorsaal von dessen Villa bei Zianigo aufgeführt, wo dieser „mit immer noch dunklem Haupthaar und ohne die lästige Perücke leicht vorgebeugt dahinschreitet" (Sack).

An Selbstporträts in seinen eigenen Werken werden aufgeführt: als eines der frühesten dasjenige auf dem Wandbild in Udine (Sack, Abb. 25), dann die auf dem Fresko-Plafond des Palazzo Clerici in Mailand, dem Wandgemälde in der Villa Soderini in Nervesa, auf dem Gastmahl der Kleopatra im Palazzo Labia: eine prachtvoll lebendige Handzeichnung zu letzterem im Besitz von Sack (Abb. 11) zeigt schon gealterte Züge. Auch das Würzburger Bildnis der Schloßfresken stammt ja schon aus etwas späterer Zeit.

Von den wirklich gesicherten Einzelbildnissen ist offenbar am wenigsten gut der Stich des Pietro Monaco. Zwar ist die hohe Stirn frei, der fein geschnittene Mund mit der schwellenden Unterlippe, die Biegung der Nase nach unten gut gegeben, es fehlt aber die Andeutung der Krümmung der Nase, die ja so überaus bezeichnend auf den beiden anderen sicheren Bildnissen zum Ausdruck kommt. Mit diesen charakteristischen und leicht erkennbaren Zügen stimmt nun das Lippoldsche Porträt durchaus überein.

So ist ein Zweifel daran, daß wir hier ein authentisches Porträt des italienischen Meisters vor uns haben, nicht wohl möglich. Und auch die äußeren Umstände sind dieser Zuweisung durchaus günstig. Nach Angabe des Vorbesitzers stammt das Bild aus Frankfurt selbst, und wir wissen durch Gwinner[1]), daß es ein Bildnis Tiepolos von Lippold gab. Franz Lippold (1688—1768), ein Schüler Balthasar Denners in Hamburg, wo ersterer geboren war, ist schon vor 1720 in Frankfurt ansässig, wo er 1723 das Bürgerrecht erlangt und eine ungemein fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Eine persönliche Bekanntschaft mit Tiepolo, der vom Januar 1751 bis zum Jahre 1753 im Würzburger Schlosse an seinen großen Fresken arbeitete, liegt an sich durchaus im Bereiche der Möglichkeit. Dazu kommt (was wir erst seit kurzem wissen)[2]), daß Lippold im Jahre 1751 einen Auftrag zu den Porträts der beiden Fürstbischöfe Friedrich Karl von Schönborn und Philipp Karl von Greiffenklau bekommen hat, Werke, die noch heute im Kaisersaal der Würzburger Residenz hängen. Wir dürfen wohl annehmen, daß er das Bildnis des letzteren, der von 1748 bis 1754 regierte, nach dem Leben gemalt und sich zu diesem Zwecke in Würzburg aufgehalten hat. Spätestens aber 1753 würde also das Werk des gewiß nicht genialen, aber tüchtigen, soliden und geschmackvollen Frankfurter Malers fallen, das zugleich das einzige erhaltene Ölporträt des venezianischen Künstlers darstellt.

(1) Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., 1862, S. 260.

(2) Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, III. H. 12, Stadt Würzburg, 1915, S. 442.

MISZELLEN

ZUR INHALTLICHEN DEUTUNG EINER NEUEN JAMNITZERZEICHNUNG. Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

In der Sammlung von Goldschmiedehandzeichnungen des Herrn Professors Marc Rosenberg befanden sich seit längerer Zeit zwei bezeichnete Blätter von Christof Jamnitzer (1563—1618)[1]. Da die Sammlung in der Hauptsache auf einen alten Sammelband zurückgeht, lag Grund vor, sie sämtlich auf weitere Jamnitzerarbeiten hin zu untersuchen. Der Besitzer selbst konnte denn auch Zeichnungen für einen Tafelaufsatz und einen Leuchter, vielleicht noch für einen Tafelspringbrunnen dem Jamnitzer zuschreiben. Bei Gelegenheit einer Durchsicht der Sammlung seitens Herrn Geheimrats Jessen konnten noch weitere Zeichnungen: zwei Schreibzeugkassetten, ein Amor auf einer Schildkröte reitend, sowie ein Tafelaufsatz, der hier abgebildet ist, für Christof Jamnitzer in Anspruch genommen werden.

Daß unsere Zeichnung (Br. 37×H. 35,3 cm.; Papier ohne Wasserzeichen) ein Werk Jamnitzers ist, ergibt sich aus dem Vergleich mit den andern Zeichnungen; der Bleistiftstrich nicht nur wie der Duktus der lateinischen und deutschen Buchstaben ist derselbe, sondern es finden sich auch schon verwendete ikonographische Einzelheiten wieder vor. So zeigt eine Arbeit Jamnitzers im Kunstgewerbemuseum zu Berlin ebenfalls ein Großtier, einen Elefanten als Tafelaufsatz verwendet, der auch eine Schabracke mit Glocken trägt.[2])

Diese Zeichnung nun fesselt vornehmlich durch ihren merkwürdigen Inhalt. Seine Deutung läßt zugleich erkennen, wie und welche literarische Reminiszenzen mehr oder weniger bewußt auf die Gestaltung des Vorwurfs von Einfluß waren. Die beigegebenen Aufschriften liefern den Hinweis.

Die obere deutsche Aufschrift lautet: desz löwben arzt, desz menschen wirth, und die untere lateinische: andronico de manduca nobilus. Die erstere Beischrift weist auf Gellius, noct. att. V, 14 (nicht Aelian, var. hist. VII, 48), wo die bekannte Anekdote vom afrikanischen Konsularsklaven Androklus erzählt wird, der zu Rom unter Kaiser Tiberius im Theater mit einem Löwen kämpfen sollte, von diesem aber verschont wurde, da er ihm in der Wüste, wohin er vor seinem Herrn geflohen war, einen Dorn aus der Tatze gezogen und ihn dann gepflegt hatte. Der Löwe hinwiederum ernährte aus Dankbarkeit den Sklaven, bis dieser dann eines Tages von den Soldaten gefunden und weggeschleppt wurde. Gellius erzählt noch, wie der Kaiser dem Sklaven die Freiheit schenkt, als er dessen Geschichte erfährt, und ihm den Löwen überläßt. Die Anekdote endigt bei Gellius damit, daß Sklave und Löwe zusammen in Rom herumziehen und daß die Leute bei ihrem Erscheinen in die Worte ausbrechen: hic est leo hospes hominis, hic est homo medicus leonis.

Mit Kenntnis dieser Quelle ist nur das Zitat erklärt, keineswegs schon die besondere ikonographische Gestaltung des Stoffes. Hierfür kommt die Legende des hl. Gerasimus († 475) in Betracht, wie sie von Moschus Eviratus (um 630) im Pratum spirituale (abgedruckt in Act. Sankt. VII. 386F ff.) erzählt wird. Gerasimus war Abt eines Klosters am Jordan, senex wird er genannt. Auch er zieht einem Löwen einen Dorn aus der Tatze, wofür ihm der Löwe treu dient. Der Obhut des Löwen wird unter anderm ein Esel anvertraut, der als Lasttier verwendet wurde. Als der Esel eines Tages infolge der Unachtsamkeit des Löwen geraubt wird, muß der Löwe selbst die Obliegenheiten des Esels zur Strafe übernehmen. Die Quelle fährt fort: Ex tunc igitur leo, iubente sene, portabat canthelium[1]) capientem amphoras quattuor, ferebatque aquam in monasterium. Die vero quadam venit miles quidem ad senem benedictionis gratia. Qui cum videret leonem bajulantem aquam, didicisset caussam, misertus est eius, proferensque tria numismata dedit senibus ut emerent asinum ad ipsius aquae ministerium, et liberarent ea necessitate leonem.

Damit sind die literarischen Voraussetzungen für die besondere Gestaltung der Zeichnung gegeben, die den Entwurf für einen Tafelaufsatz abgeben sollte. Demgemäß sollte die lateinische Inschrift wahrscheinlich lauten: de Androcli manduca nobile, vom edlen Lasttier des Androclus, wobei für den Namen Gerasimus der geläufigere Androclus gesetzt war. Die Verwechslung von Androclus mit Andronicus ist bei dem gleichen Vokalklang nicht weiter verwunderlich. Rudolf Hoecker.

(1) Vgl. M. Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, 2. Aufl., Frankf. 1911, S. 501.

(2) Abb. in Zs. f. b. Kunst 1884, S. 356. — Der dazu gehörige, aber verlorene Teller mit einer Darstellung der Schlacht bei Zama ist abgebildet in Kunstgewerbeblatt I, 1885, S. 20—21.

(1) In Act. Sanct. VII, 387 findet sich die lexikographische Note: canthelium . . onus asinis imponi solitum aut potius sporta (geflochtener Tragkorb) seu clitellae (Packsattel) asino ad onus apte ferendum imposita.

REZENSIONEN

ALBERT DRESDNER, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie. I. Teil: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München 1915, Verlag von F. Bruckmann A.-G.

Die Kunstkritik hat es immer leichter gehabt als Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, ihre Geschwister. So heftig man sie auch befehdet hat, und so wenig man sich jahrhundertelang darüber einigen konnte, wer denn nun eigentlich berechtigt und berufen wäre, sie auszuüben: ihr Dasein, ihre besondere Art, ja sogar ihre Selbständigkeit und Notwendigkeit sind ihr niemals ernstlich bestritten worden. Und so trifft es denn keine Jugendfigur, wenn nun die erste Geschichte dieser menschlichen Tätigkeit an den Tag gegeben wird, die gerade in dem letzten Halbjahrhundert so außerordentlich an Macht und Wirkung gewonnen hat.

Den Boden, den Dresdner mit seinem ausgezeichneten Buche betrat, war noch so wenig bebaut, daß er sogar einer festen Begrenzung entbehrte, und es ist gleich eines der wichtigsten Verdienste des Werkes, daß es eine klare, sichere und vor allem fruchtbare Definition des Begriffes der Kunstkritik aufstellt, die als „diejenige literarische Gattung, welche die Untersuchung, Wertung und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst zum Gegenstande hat", gegen Kunsttheorie und Kunstforschung gleich scharf abgegrenzt wird. Was man gleich hier wohltuend empfindet, ist ebenso sehr die Schärfe und Sicherheit des Denkens und des Ausdrucks, wie die Kraft und Rücksichtslosigkeit, mit der das Glied der Kunstkritik aus dem gesamten umgebenden Körper losgelöst ist, dem es durch tausend Fäden unlösbar verbunden scheint.

Diese Energie bewährt sich durch das ganze Buch hindurch, und ihr verdankt der Leser das Gefühl unbedingter Sicherheit, das ihn keinen Augenblick verläßt. Es ist ganz unmöglich, das Buch in allen Einzelheiten zu prüfen; man würde dazu genötigt sein, es von Grund auf noch einmal zu schaffen. Aber wenn schon bei Stichproben kein Fehler und keine wesentliche Auslassung zu entdecken ist, so vertraut man sich um so ruhiger der Führung an, die durch Sicherheit und Weite des Überblickes gefangen nimmt. Es würde nicht allzuviel bedeuten, daß hier ein staunenswerter Fleiß und eine überwältigende Belesenheit Unmengen wertvollster Tatsachen aufgespeichert haben. Das würde das Buch noch nicht über den Rang einfachster Sitzfleischgelehrsamkeit herausheben. Was es zu einer Leistung von hohem Werte macht, ist die Art, wie von dieser Überfülle, die man in den Anmerkungen besonders deutlich zu spüren bekommt, in der Darstellung selbst nur das Notwendige, nämlich das für die Entwicklung durchweg bedeutsame verwandt ist, verwandt mit einer achtunggebietenden geistigen Beherrschung, die immer in Ansehung des großen Zweckes und Gesichtspunktes streng wählt, und selbst da, wo sie für Augenblicke vom Stoffe bedrängt zu werden scheint, den Leser sofort auf den Gipfel der Überschau rettet.

Dabei lag die Versuchung sehr nahe, von den vielen neuen Ergebnissen eingänglicher zu reden, die in den sechs Kapiteln sich drängen, in denen die Entwicklung der Kunstkritik vom Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eingefangen ist. Namentlich das erste Kapitel, das von der Antike handelt, ist gedrängt und inhaltsschwer. Und gerade hier ist besonders streng jede Einzeluntersuchung ferngehalten worden. Mit sicherem Blick hebt der Verfasser die Entwicklung der Verhältnisse im Altertum als typisches Beispiel des Verlaufes heraus, der zur Entstehung der Kunstkritik überhaupt geführt hat: die immer weiter fortschreitende Loslösung des Laienelements vom Künstlerstandpunkt. Was Archäologen als den Verderb der antiken Kunst ansehen (und was noch heut als Verderb der Kunst überhaupt angesehen wird), das Eindringen des Bildungselements in die Kunst und die Wichtigkeit, die es für die Künstler erhielt, weil es ihnen die gesellschaftliche Ebenbürtigkeit verschaffte; der neue Wert der vom Handwerk unabhängigen, sozusagen literarischen Bestandteile, und die dadurch gegebene Möglichkeit für die Laien, sich einen eigenen, gesicherten und von den Künstlern grundsätzlich nicht betretenen Boden für ihr Urteil zu schaffen, das ist es, was allein die Entstehung einer Kunstkritik nach Dresdners Definition möglich gemacht hat. Das war nun freilich auch schon vor Dresdner wenigstens grundsätzlich erkannt worden. Neu ist aber sein Nachweis, daß die wirkliche Entstehung einer selbständigen Kunstkritik nicht möglich war, weil der Wille zur Beeinflussung der Kunst durch die Kritik fehlte, und weil die antike Welt die letzte Folgerung nicht zog, son-

dern auf jede literarische Äußerung dieser Kritik völlig verzichtete. Und deshalb wiederholt sich die Entwicklung noch einmal in der italienischen Renaissance, wo der Kampf der Künstler um die Gleichberechtigung mit den Gelehrten, um die Loslösung von den Zünften derselbe ist, wie der der griechischen um die Überwindung des Vorurteils der Banausie. Hier, in Italien, ist auch der erste Fall literarischer Kunstkritik zu finden, bei Aretino. Der „Vater der Kunstkritik", wie die Italiener ihn so gern nennen hören, ist freilich kinderlos geblieben. Erst aus dem Akademismus des 17. Jahrhunderts entstand die erste fortwirkende literarische Kunstkritik.

Freilich nicht in Italien, sondern in Frankreich. Hier waren die Lehren der Akademie wirksamer, weil sie nicht der Abschluß einer Entwicklung war, wie in Italien, sondern ein Anfang, weil man sich nicht langsam zu ihnen durchkämpfte, sondern sie fertig und unangreifbar als Dogma überkam. Und dieser Akademismus, der den Rationalismus in die Kunst einführte, die Wichtigkeit und sogar die alleinige Wichtigkeit des Stoffes und die Notwendigkeit poetischer Wirkung zu seiner Forderung erhob, bot der literarischen Kritik das Sprungbrett. Die erste Selbständigkeitserklärung der neuen Macht erfolgte, als die Künstler selbst aus wirtschaftlichen Gründen sich mit öffentlichen Ausstellungen unmittelbar an die Allgemeinheit wandten. Und es bedurfte nur noch, nach inhaltlich unbedeutenden Ansätzen, einer wirklich bedeutenden Persönlichkeit, damit eine wirksame Kunstkritik entstehe, die nun die zeitgenössische Kunst nicht mehr nur untersucht und wertet, sondern auch beeinflußt. Sie kam in Diderot.

Das Diderotkapitel ist die Meisterleistung Dresdners. Nicht nur, daß er dem Bilde des ebenso oft wie willkürlich geschilderten Enzyklopädisten einige neue Lichter aufsetzt. Viel wertvoller ist, daß Dresdner auch hier wieder mit unbestechlicher Klarheit und strenger Folgerichtigkeit zwischen der kunstkritischen Leistung Diderots und seinen theoretischen Anschauungen unterscheidet. Als Kritiker ist er der erste überlegene Geist, der erste, dem die Kritik zugleich Tätigkeit und Problem ist, und der für Freiheit und Selbständigkeit gegenüber der gewöhnlichen Fertigkeit und konventionellen Schönheit kämpft. Als Theoretiker steht er aber bis zuletzt durchaus im Banne der Akademie, von deren Dogmen er sich niemals gelöst hat. Ja, der Mann, der der öffentlichen literarischen Kritik die Macht gab, sich zu einer öffentlichen Gewalt zu erheben, der sie in Rechte einsetzte, die ihr nie wieder verloren gegangen sind, hat seine Kritiken selbst niemals an die Öffentlichkeit bringen wollen. Man könnte seine Arbeiten mit Gesandtenberichten vergleichen. Sie wollten einige Bevorzugte aufklären, und konnten höchstens auf Umwegen zu allgemeinerer Wirkung gelangen. Er schrieb nicht für die Gesamtheit, sondern für den geschlossenen Kreis der Grimmschen Korrespondenz. Erst als nach seinem Tode die „Salons" gedruckt waren, wurde ihre Wirkung allgemein und offenbar. So steht denn Diderot nur zeitlich und persönlich als die Erfüllung der Entwicklung im 18. Jahrhundert da. Seine Wirkungen leiten eine neue Zeit ein, und seine Nachfolger sind im 19. Jahrhundert zu suchen. Der Sieg Davids ist zugleich, und noch viel mehr, der Sieg der Kritik und die nachträgliche Rechtfertigung ihrer Kämpfe.

Hier schließt der erste Band. Der zweite verspricht die Entwicklung der Kunstkritik im 19. Jahrhundert, der dritte ihre Theorie. Beiden Bänden darf man mit hohen Erwartungen entgegensehen, nach diesem ersten zu urteilen, um so mehr, als auch die Form des Buches in Klarheit und Flüssigkeit alles Lob fordert. Man kann es wirklich lesen, fließend und mit Genuß, ohne daß der Gründlichkeit Eintrag geschähe. Aber noch aus einem anderen Grunde darf man die Erwartungen hoch stecken. Es hat sich bereits in diesem Bande erwiesen, daß die Veränderung der Fragestellung den Tatsachen häufig einen ganz anderen Sinn gegeben hat, als die Kunstforschung in ihnen entdecken konnte. Für das Altertum ist es bereits erwähnt worden. Es steht zu erwarten, daß der zweite Band darin noch viel mehr bringen wird. Erscheinungen, wie Klassizismus und Nazarenertum, die bisher ziemlich unvermittelt dastanden, und mehr literarisch als von der Seite des Formproblems begriffen wurden, können auf diesem Wege eine neue und tiefer greifende Erklärung erfahren. Die Kunstwerke haben gelehrt, daß die Sprunghaftigkeit der Entwicklung, die das 19. Jahrhundert zumal in Deutschland zeigt, nur scheinbar ist, und daß internationale Einflüsse oft viel weniger neue Anregungen gegeben, als alte stockende Entwicklungen wieder in Fluß gebracht haben. Hier kann eine Betrachtung, wie die Dresdnersche, die ganz von anderer Seite her einsetzt als bisher, Gesetze aufdecken, Bogen von Abschnitt zu Abschnitt über große Zwischenräume hin schlagen, und so das wichtigste geben, was die Geschichte, auch die der Kunst, überhaupt zu geben vermag: Erkenntnis der Gesetzlichkeit im Geschehen und der Einheit des Geistes.

H. Friedeberger.

GREGOR PAULSSON, Skaanes dekorativa Konst under Tiden för den importerade Renässansens Utveckling till inhemsk Form. Norstedt, Stockholm (1915). 226 S., 8vo.

In der prächtigen schwedischen Kunstgeschichte von Rondahl und Roosval (Svensk Konsthist. Stockh. Ljus 1913) widmet Aug. Hahr einen eigenen Abschnitt (S. 213—24) der Schonischen „Renässans“[1]). Er begründet diese Sonderstellung damit, daß Schonen, erst seit dem Rotschildischen Frieden (1658) schwedisch, vordem ein hochwichtiger, lebenskräftiger Ast am Stamme des dänischen Reiches gewesen ist. Der Abschnitt schließt, nachdem er sich fast ausschließlich mit den in der Tat bedeutenden Leistungen der Baukunst beschäftigt hat, mit der Bemerkung, Schonen sei überhaupt im Besitze einer reichen, herrlichen Ren.-Kunst, und biete sich künftiger eingehender Forschung als ein treffliche Ausbeute versprechendes Gebiet an.

In Paulssons Buche[2] haben wir nun eine Frucht des Strebens, solcher Aufforderung unter Vertiefung in ein gewisses abgeschlossenes Gebiet gerecht zu werden. Die Formenwelt der schonischen Ren. und ihre geschichtliche Entwicklung zur Selbständigkeit eines eigenen, kraftvollen und bedeutenden Kunstlebens wird uns hier vorgeführt. Das Buch ist nach Anlage und Durchführung musterhaft. Daß der Verfasser auf eine Beachtung in Deutschland gerechnet habe, ist freilich zweifelhaft, es möge nun Bescheidenheit oder ein anderes Verhältnis dazwischen liegen. Andere schwedische Gelehrte bringen uns unsere Werke freundlich näher, so daß wir fast schon gewohnt sind, bei ihnen Zusammenstellungen und Übersichten in deutscher Sprache geboten zu erhalten. Wenn wir in dieser Hinsicht ein Bedauern spüren, so mag sich der Verfasser solches Bedauerns sogar freuen. Jedesfalls ist uns der Gegenstand anziehend und der Wißbegierde wert. Die Behandlungsweise ist merkwürdig klar und durchsichtig; der Schwerpunkt liegt im Texte; so ist das Werk kein Bilderbuch. Natürlich aber sind Bilder beigegeben, im ganzen achtzig, auf besonderen Tafeln und sie reichen aus. Das Buch behandelt zuerst, ohne eigentlich weit auszugreifen, die Grundlagen der Erörterung sehr gründlich und lehrhaft. Der Gang des Nachherigen ist dann außerordentlich klar und geschickt. Die Erscheinungen gliedern sich allemal um einen Mittelpunkt, wesentlich persönlicher Art, und um ihn werden die wichtigsten Werke versammelt. Im Hintergrunde der Schonischen Ren.-Kunst aber stehen, und im Kreise des hereinwirkenden „Umstandes“, die Meister Floris und Vredemann de Vries, die Könige Christian III., Friedrich II. und Christian IV., darinnen steht, vor allen voranweisend, die mächtige Gestalt des großen Sohnes Schonens, Tychos de Brahe.

Hier hätte das Bild noch einiges gewinnen können, wenn auch über Tychos Freund und Schicksalsgenossen, den gleichfalls großen Heinrich Ranzau († 1599), Holsteins ersten Mann, und sein Wirken auf dem Gebiete der Kunst, Bescheid gegeben würde. Er ist auch ein echter Vertreter der Ren.-Zeit, und so namentlich in der Vielseitigkeit seines Strebens. Er war in den Herzogtümern Statthalter des Königs Friedrich II. († 1588) und war sein Freund. Nach diesem erlosch ihm die Gunst von oben und damit die wärmende Sonne des Lebens. Tycho Brahe, von ähnlichem Geschicke fast zur Vernichtung betroffen, fand bei ihm (1597) Zuflucht und Ruhestatt. Es ist aber eine schmerzliche Lücke, daß wir über Heinrich Ranzaus Kunstbeziehungen, die hochbedeutend waren, noch gar nichts Ordentliches wissen. Es müßten von hier aus in die Darstellung Paulssons klare und helle Lichter fallen. Dasselbe ist betreffs der Kunstbestrebungen der Gottorfer Herzoge zu sagen. Der erste, Adolf, war Bruder König Christians III., Mitbesteller des väterlichen Denkmals im Dom zu Schleswig, das unter Jakob Bincks Vermittlung bei Cornelius Floris zu Antorf gearbeitet worden ist (Paulsson sagt nur, Beckett folgend „vor 1557“; das Denkmal Friedrichs I. war aber 1552 fertig und in Händen der Besteller, und ist 1555 aufgestellt). Herzog Adolf hatte auch Beziehungen und Neigungen, die ihn auf Italien wiesen; wir kennen die Namen von ihm berufener Meister von dort (Puppe, Orea), und auch wohl etliche ihrer Arbeiten (1564—68). Eines der von Adolf gebauten Schlösser (Tönningen 1580—83) hatte dieselbe Anlage, mit starken, rechteckigen, turmartigen Aussprüngen an den vier Ecken, wie Hans Steenwinkels Schloß zu Engelsholm in Jütland (1592): also brauchte Steenwinkel, um solche Anlage kennen zu lernen, den Blick nicht nach Frankreich zu richten (P. S. 93), das ihn nichts anging. Man begreife und verzeihe diese Andeutungen, die viel weniger auf eine Lücke in Paulssons Forschung als auf eine klaffende in der

(1) Sollte es nicht endlich an der Zeit sein, daß wir das üble, sich in unsere Sprache gar nicht einfügende Wort, wenn wir es nicht sonst loswerden können, wenigstens, ähnlich wie die Schweden tun, etwas eindeutschen; also: Renässans?

(2) Gregor Paulsson hat zu Lund als Helfer des bekannten Forschers Prof. Wrangel gearbeitet und ist nun am Kunstmuseum zu Stockholm tätig.

diesseitigen hinweisen wollen; hier sollte ein Forscher wie er eintreten!

Die Einzelschilderung beginnt also mit Tycho Brahe und seinem Märchenschlosse Uranienburg auf Hveen, erbaut 1576—81. Tycho wurzelt ganz in der italischen Ren., seine Sterne sind auch Vitruv, Palladio; hier sind überall dortige Einflüsse und Beziehungen die wirksamsten. Er gibt selbst seinen Baumeistern Unterricht in der Baukunst. Aber Uranienburg ist gewesen. Dagegen ist das Werk des nächsten, der für uns in den Vordergrund tritt: Eilert Grubbes, Reichskanzlers, der 1577 für den Lunder Dom einen neuen Altar bestellt und aufgestellt hat, wenn gleich vom Platze gerissen, so doch im wesentlichen erhalten. In diesem Altare sind die Ausflüsse der italienischen Richtungen und diese selbst wirksam; die persönlichen Bezüge und den Meister kennen wir nicht.

Der italienische Glanz vergeht, zerging als ein Meteor.

König Friedrichs II. stolze Schöpfung am Sunde, Schloß Kronborg, ward 1578 bis 1585 gebaut; alle Namen, die wir da kennen, sind deutsch[1]), und deutsch ist nun die gesamte Richtung dieser Künste. Sie hereinzuführen war Antonis von Opbergen, der Meister aus Mecheln, berufen. Er brachte aus Antwerpen 35 Gesellen ins Land, und das ward entscheidend; Kronborg war der „Zentralherd", von dem sich das Licht der Ren. über diese Lande verbreitete. Der namhafteste ist Hans von Steenwinkel († 1601), auch Hans von Antorf oder Antwerpen genannt, der im Lande blieb, während der Opberger nach Danzig zog. Jener war zu Emden gebürtig, arbeitete eine Zeitlang bei Tycho Brahe, der aus ihm einen neuen Vitruv machen wollte und jedesfalls aus ihm einen Meister macht, der in Perspektive und anderen wissenschaftlichen Dingen rühmlich beschlagen war. Nachher war er Friedrichs II. und Christians IV. Baumeister. In Schonen wird ihm das prächtige Grabmal Anders Bings zu Smedstorp zugeschrieben, das Schloß Svenstorp, als die Krone der schonischen Schlösser berühmt, und anderes.

Als nächster tritt heran Johannes Ganssog (Gansauge) aus Frankfurt an der Oder, und verfertigt 1592 die ausgezeichnete Kanzel im Dome zu Lund, aus schwarzem Kalkstein der dortigen Gegend, Sandstein und Alabaster; auch etwas Marmor ist daran. Mancherlei verschiedene Steinarten anzuwenden sah man sich überhaupt vielfach verlockt. An Eilert Grubbes Domaltar war sogar auch harter Kreidestein, und mit Stuck überzogenes Holz gebraucht. Dieser „Predigtstuhl", an dem die Bildtafeln die Hauptsache sind, ist schön aufgebaut, nur ist das Gesims zu schwach. Ganssog kam nach Lund von Kronborg; wie er dahin gelangt war, wissen wir nicht. Er erweist sich als hervorragender Künstler in malerischen Alabasterarbeiten. Daß man im Lande selbst in Alabaster arbeitete, während auch die Einfuhr aus dem Niederlande groß war, ist nachgewiesen. Daneben hatte man auch guten einheimischen Stein. Meister Daniel Tommisen zu Malmö († 1603) ist ein einheimischer Meister; von ihm stammt die vortreffliche Kanzel in der Petrikirche daselbst 1597—9.

Von den Arbeiten am Schlosse Friedrichsburg, die von 1602 an im Gange waren, kam der Schnitzer Statius Otto aus Lüneburg nach Schonen; er ward 1610 nach Malmö geholt, um mit dem Lunder Bildhauer Jakob Kremberg zusammen den Altar der Petrikirche fertig zu machen. Dieser ist ein gewaltiges, Achtung erzwingendes Werk, reich in Verwendung der Schmuckmittel, namentlich auch figürlicher Art. Im Zusammenbau der Teile, von denen der obere ungebührlich auf dem unteren lastet, ist es nicht untadelig; dennoch erscheint es als das „Meisterwerk, das nicht überboten werden konnte". Daß des Statius Kunst „in gewissem Grade eine ausländische Kunst" war, sollte man nicht sagen; alle diese Künste waren eigentlich in jedem Betracht von außen nach Dänemark herein getragen. Aber er brachte einen neuen, glanzvollen Schwung herein. Er blieb in Schonen als Bürger zu Malmö, nur vier Jahre, dann kehrte er nach Seeland zurück.

So bleibt im Lande Schonen Jakob Kremberg aus Lund, und die Geschichte von der Einführung und Einbürgerung der Ren.-Formen nimmt ihre Vollendung und ihr Ende. Der Stil ist jetzt zu Hause. Kremberg ist für Schonen, was Heinrich Ringeling für Schleswig. Seine Werke, soweit man solche kennt oder zu erkennen glaubt, sind zahlreich über das Land verbreitet. Am herrlichsten ist die Ausstattung der Kirche zu Gordstanga, Altar, Kanzel, Taufe, Schranken u. a. m. sind von ihm. Überall hat man nun bei seinen Werken den Gesamteindruck der Zeitkunst Christians IV., die des Landes Kirchen mit zahllosen Altären, Kanzeln und anderem Werk versah; nur

(1) Es ist seltsamerweise nicht überflüssig, sondern nötig, zu bemerken, daß die „Niederländer" keine Nation sind. Der Leser unseres Buches könnte das meinen; denn verschiedentlich werden Niederländer und Deutsche als Verschiedene entgegengestellt. Das muß man ablehnen. Selbst die Friesen sind im Deutschtum ganz aufgegangen, die Flamen aber und alle Rheinfranken sind nichts als Äste am Stamme der deutschen Nation, mit Eigenarten, wie auch andere Äste ihre eigene Art haben. Es ist falsch und unerlaubt, von ihnen zu reden als seien sie etwas anderes denn Deutsche, wenn sie gleich keine Sachsen sind oder Schwaben!

steht Kremberg weit über dem Durchschnitt der nachdrängenden Menge. Er konnte noch Erfinderfreuden genießen, obwohl das Erfinden nicht so sehr seine Sache, und er kein Bahnbrecher war, sondern mehr ein Zusammensteller. Wichtig ist die Tatsache, daß er, allerdings aus einer Versteigerung, Herr einer Sammlung von 500 Ornamentstichen war. Er hat noch 1631 Neues geschaffen. In den paar Jahrzehnten, von 1610 an, betätigte sich diese Kunstrichtung, in vielen Werkstellen handwerksmäßig gepflegt, bis gegen die Zeit hin, da sich das Knorpelwerk unwiderstehlich durchdrängte, das Knorpelwerk, das man den eigentlich norddeutschen, nicht niederländischen, Beitrag zur Formenwelt der Ren. nennt, und von dem gesagt wird, es sei eigentlich ein Wiederaufleben der Spätgotik, mindestens eine Folge und Wirkung desselben Geistes, aus dem diese entsprossen ist, und man wäre zu diesem Stil auch gelangt, ohne die Renässanz zur Vermittlung zu gebrauchen.

Damit bricht der Gang ab, und wir werden nur noch eben mit dem merkwürdigen Schluß des ganzen Kulturabschnittes bekannt gemacht: Nach dem Frieden von Rotschild und in den schweren Erschütterungen und Umgestaltungen, die ihm folgten, reißen alle Fäden ab, die Kunst verstummt, und da sie wieder den Mund auftut, geschieht es in den Tönen einer neuen Zeit, in der das Barock Tessins zur Herrschaft gelangt ist. Ähnlich geschah es in Dänemark, in der Mitte des 18. Jahrhunderts, daß die Franzosen der echten, aus deutschem Geiste erwachsenen Baukunst des Landes ein Ende machten, die Akademie verwelschten; Jardin trat den ehrenwerten Nic. Eigtwedt unter die Füße.

Das Werk Paulssons beschränkt sich wesentlich auf das Schmückende, und die Einzelwerke der Ausstattung. Die Baukunst, in Schonen sehr bedeutend, wird nur gestreift. Die gotisierende holländische Richtung Hans Steenwinkels des Jüngeren, die einen fremdartigen Einschuß in die Kunst des 17. Jahrhunderts bildet, ist ausgeschlossen.

Heftig beeinträchtigt wird der Gebrauch und die Wertschätzung des schönen Buches durch den Mangel aller Register. R. Haupt.

JUL. MEIER-GRAEFE, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Zweite umgearbeitete und ergänzte Auflage mit mehr als 600 Abbildungen. In drei Bänden. II. Band. München 1915. Verlag R. Piper & Co.

Mit einiger Verspätung zwar, aber doch dankbar zu begrüßen als ein schönes Zeugnis für die Energie deutscher Verlagstätigkeit auch während dieser Zeiten buchgeschäftlicher Tiefkonjunktur, ist soeben der zweite Band der neuen Auflage der Meier-Graefeschen Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst erschienen, deren ersten Band wir im Juli vergangenen Jahres an dieser Stelle anzeigten. Er setzt bei der Nachfolge Courbets ein, mit dem der erste Band abschloß; dazwischen schiebt sich — etwas unorganisch plaziert — ein Menzel-Kapitel. Die Gruppierung nach Potenzen ist als Prinzip der Einteilung beibehalten. Die Sequenz der einzelnen Persönlichkeiten aber ist recht willkürlich und unterscheidet sich wesentlich von der in der älteren Auflage, wo im ersten Bande bereits Impressionismus nnd Neoimpressionismus behandelt waren und van Gogh, Cézanne, Renoir, Denis, Gauguin und manche andere Unterkunft gefunden hatten, deren Analyse M. G. in der neuen Auflage uns bisher schuldig geblieben ist. Die Nichtberücksichtigung aller Chronologie wird oft bedenklich: Seurat und Signac werden zum Beispiel ausführlich gewürdigt, während die mehr denn 20 Jahre älteren Cézanne und Renoir bislang nur ganz beiläufig erwähnt sind. Eine Auseinandersetzung mit Klinger wird vermißt, und leider hat auch das schöne Chassériau-Kapitel der ersten Auflage keine Auferstehung in der neuen Edition gefunden. Die Disposition kann man als nicht besonders glücklich bezeichnen. Die drei großen Klammern — „Kameraden der Realität", „Deutsche Idealisten" und „Der Impressionismus" stellen eine ziemlich gewaltsame Dreiteilung des Stoffes vor, an die der Text sich auch kaum weiter hält — Corinth ist zum Beispiel unter die Idealisten eingereiht und nimmt sich sonderbar aus in der unmittelbaren Nachbarschaft Böcklins und Marées. Seurat, den M.-G. selbst als den „Gegensatz zu allem Impressionismus" bezeichnet, hat nichtsdestoweniger seinen Platz unter den Impressionisten angewiesen bekommen. Und Manet als Kamerad der Realität! Überhaupt sind diese Etikettierungen direkt irreleitend, weil sie zu der Annahme verführen, als ob M.-G. in dieser Rubrizierung: Idealismus und Realismus einen Gegensatz erkennte; einen Gegensatz noch dazu, der mehr durch den Stoff als durch die Form bedingt wäre.

Die lockere Struktur seines Buches erschwert die klärende Einsicht in den Kern des Problems sehr. M.-G. führt einen imponierenden Bau von vielen prächtigen Stockwerken auf, aber er verlegt die verbindenden Treppen an nur allzu versteckte Plätze. Gewiß, die Verbindungen fehlen nicht, und es wird auf eine Fülle von folgenreichen Be-

ziehungen hingewiesen, die einen Kontakt herstellen. Die großen Richtlinien der Evolution im ganzen aber heben sich nicht mit genügender Deutlichkeit heraus; das Gewirr von Fäden, die sich herüber und hinüber ziehen, bleibt vielfach im Zustande eines ungeordneten Chaos, durch das sich der Leser mühsam seinen Weg suchen muß. Darin besteht ein Reiz, aber auch eine Schwierigkeit der Lektüre.

Über eine ganze Reihe der in diesem Bande behandelten Namen hat der Verfasser sich bereits früher in dem breiteren Rahmen der monographischen Darstellung ausgelassen. Aber M.-G. versteht es, dasselbe Problem von so viel verschiedenen Seiten anzupacken und in ein immer wieder neues Licht zu rücken, daß es ein besonderer Genuß ist, ihn öfters über den gleichen Gegenstand sprechen zu hören. Der Reichtum seiner Terminologie und die enorme Variabilität seiner Diktion kommen bei solcher Gelegenheit glänzend zur Geltung. Durch die Stilsicherheit seiner Sprachkunst läuft er nie Gefahr, eine rein mechanische Verkleinerung des Formates vorzunehmen: das 20 Seiten umfassende Marées-Kapitel bedeutet unendlich viel mehr als einen Extrakt aus der großen dreibändigen Monographie, und die paar Seiten über Menzel geben auch demjenigen noch neue Aufschlüsse, der die Resultate von M.-G.s Buch über den jungen Menzel genau im Kopfe hat.

In wie wenige Stationen sich für M.-G. die überschaute Wegstrecke gliedert, ist erstaunlich; mit welch ungeheurem Ballast an Namen sind ältere Darstellungen der Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts beschwert! Sein Blick gleitet nur von Spitze zu Spitze, alles, was unter diesem Niveau der höchsten Firnen bleibt, ignoriert er als vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt belanglos. Darin steckt Methode, aber auch eine große Gefahr für den nicht vollkommen in die Tatsachen Eingeweihten. Es gibt unendlich weite Bezirke echter Kunst, deren von M.-G. auch nicht mit einer Silbe Erwähnung getan wird. Natürlich kennt er die Klimt und Orlik, die Larsson und Hodler, die Besnard, Cottet, Simon, Ménard und wie sie heißen, nicht um ein Haar schlechter als die Liebermann, Manet oder Degas, aber ihre Leistungen sind ihm irrelevant für die Entwicklung der modernen Kunst, und er betrachtet das alles als außerhalb des Themas liegend; woraus ihm billig kein Vorwurf zu machen ist. Aber wenn Seurat, von dem M.-G. selbst bekennt, daß seine Leistung nur Vorbereitung war, ein System, das erst von der Kunst noch überwunden werden mußte, ein ganzes Kapitel erhält, so hat man das Recht auf die Frage, wie die Erfüllung dieser Verheißung lautete und erwartet, etwas über Leute zu hören wie Rysselberghe, Le Sidaner, Maximilian Luce — eine entwicklungsgeschichtliche Frage unter vielen, auf die der vorliegende Band jedenfalls die Antwort schuldig bleibt.

Wenn man sich mit diesen struktiven Mängeln einmal abgefunden hat, und jedes Kapitel als ein in sich abgeschlossenes Gefüge genießt, ohne sich um seine Stellung im Buchkosmos viel zu sorgen, so wird man diese Kette von glänzend geschriebenen kunstphilosophischen Essays mit zu dem Anregendsten und Besten, weil Durchempfundensten rechnen dürfen, was über Manet und Degas, über Leibl und Trübner, über Manet und Pissarro geschrieben worden ist. Das stärkste Interesse an diesem zweiten Bande nehmen naturgemäß diejenigen Namen für sich in Anspruch, mit denen sich M.-G. hier zum ersten Male ausführlich auseinandersetzt: die geistvolle Analyse der Kunst Corinths, dem M.-G. einen Platz noch über Liebermann einräumt, und das Kapitel Slevogt, den er wohl als Zeichner und Farbenimprovisator, aber nicht eigentlich als Maler zu schätzen weiß. Man mag manches Urteil M.-G.s, seine positive wie seine negative Kritik in hohem Maße diskutabel finden; immer aber wird man die absolute Ehrlichkeit und die aus jeder Zeile atmende Vollkraft einer Persönlichkeit herausfühlen, die zum Erlebnis mit fortreißt, weil ihr selbst die Kunst tiefstes Erlebnis ist. Hans Vollmer.

GEORG DEHIO, Kunsthistorische Aufsätze. Mit 5 Abbildungen im Text und 24 Tafeln. Verlag von R. Oldenbourg, München 1914.

Dehios Buch ist eine wundervolle Gabe und gibt viel mehr als der Titel verspricht. Man kann dem Verfasser nicht dankbar genug sein, daß er Aufsätze, die im Laufe von Jahren, gelegentlich an schwer zugänglicher Stelle, erschienen sind, in Buchform vereinigt hat.

Wie oft empfindet man das Veraltete eines Aufsatzes, der vor fünfundzwanzig Jahren geschrieben wurde, wie wirkt er von der Forschung überholt und in seinen Resultaten aufgehoben. Bei Dehio ist das Gegenteil der Fall. Sein Aufsatz „Zu den Skulpturen des Bamberger Doms“ (1890 im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen erschienen) beweist, daß er auf dem Gebiete der Plastik nicht weniger bedeutsame Einblicke hatte wie auf dem der Architektur. Auf dieser Grundlage konnte

Weese weiterbauen. Die verchiedensten Themen werden angeschnitten, Deutsches und Italienisches: die Kunst Unteritaliens am Hofe Friedrichs II., Nikolaus V. Bauprojekte, die Buchstabenreform in der Renaissance, Kopien nach Lionardos Abendmahl zu Straßburg und Weimar, die Rivalität zwischen Raffael und Michelangelo, — Konrad Witz' Straßburger Altar, der Ulmer Apostelmeister, Backoffen, die Kunst im Elsaß, Denkmalschutz, das Heidelberger Schloß. Durch all diese zeitlich und stofflich weit auseinander liegenden Arbeiten geht ein einigendes Band. Es ist die große Persönlichkeit des Verfassers, der immer wieder den Zusammenhang zwischen Kunstgeschichte und Geschichte betont und Einzelerscheinungen, sie mögen groß oder klein sein, nicht in ihrer Isoliertheit erlebt, sondern trotz ihrer Einmaligkeit und Einzigartigkeit im Zusammenhang mit und als Ergebnis ihrer Zeit. Es ist ein Wundervolles, zu erkennen wie Dehio, der in seiner Geschichte der Architektur den langen Atem hat, der in seinem Handbuch ein Werk von einer Gründlichkeit geschaffen hat, dem kein anderes Volk etwas Ebenbürtiges an die Seite stellen kann, die Fähigkeit hat, auf wenigen knappen Seiten den Reichtum seiner Natur, das Tieffundierte seiner Anschauungen zu offenbaren. Am stärksten tritt dies in den Aufsätzen über die Kunst des Mittelalters, die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik, die Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert, deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte, zutage. Dehio erscheint als die gegebene Persönlichkeit, um die von ihm ersehnte „Geschichte der deutschen Kunst" zu schreiben, in der „das Verhältnis der Nation zur Kunst in seiner Ganzheit, in seinen Bedingungen wie in seinen Wirkungen, nach der produktiven wie nach der rezeptiven Seite" historisch erfaßt und dargestellt wird. Rosa Schapire.

LARS TYNELL, Skaanes medeltida Dopfuntar. Cederquist, Stockholm 1913ff. 3 Hefte.

Wer den Bezeugungen des gemeinsam germanischen Kunstgeistes nachzugehen gewillt ist und auf dessen Äußerungen achten will — wer wollte das nicht, gerade jetzt — der findet in diesem Werke einen wundersamen Reichtum an Stoff. Schonen ist (neben Gotland) vor allen altdänischen Landen, ja allem Germanenland, das rings die Ostsee umsäumt, durch brauchbaren Stein bevorzugt. Wo die anderen Germanen, von der gewohnten altgeübten Holzarbeit ablassend, schnell versagten oder verzagten — sie hatten ja meist im besten Falle nur starre, unfügsame Granitblöcke — da hat man sich in Schonen nicht gescheut, zum Meißel zu greifen und dem innewohnenden Formendrang neuen Ausdruck zu geben. Das ist vor allem geschehen bei Herstellung des wichtigsten und vornehmsten, seit dem 12. Jahrhundert unentbehrlichen Ausstattungsstückes der Kirche. Tynell macht uns mit dem überreichen Bestande so vollständig als möglich bekannt. In den bis jetzt erschienenen drei Heften (119 Seiten Text, groß 4^0) mit 233 vorzüglichen Abbildungen finden wir bereits einen großen Teil davon behandelt. Sie sind hier örtlich geordnet. Was der Bearbeiter schließlich über die Zusammenhänge der sich in außerordentlicher Mannigfaltigkeit der Gesamterscheinung und des Schmuckes darbietenden Stücke zu sagen haben wird, darauf mag man gespannt sein; wir hoffen auch auf musterhafte Register! Ohne alle Worte aber bieten die prächtigen Hefte eine Fülle des ausgezeichnetsten Stoffes. Von metallenen Taufen finden wir nur eine dabei, die anderen sind steinern. Die Ikonographie findet eine Menge Nahrung; am meisten aber wird man von der Fülle und Verschiedenartigkeit der Ausbildung durch Ornament angezogen, in der sich eine Welt des Formenreichtums eröffnet. Beim Betrachten wird man vielfach „auf den ersten Blick" auf den Formenkreis gewiesen, den man als „lombardischen" oder gar „italienischen" (!) zu bezeichnen liebt. Man täusche sich nicht. Italiener haben hier nichts zu suchen, mit der Lombardei hat man in Schonen nichts zu tun. Wenn man dagegen einwendet, nicht von Lombarden, sondern von Langobarden sei die Rede, dem edeln deutschen Volksstamme, der sich vorzeiten südwärts wandte, die Grenzen des Deutschtums vorschiebend und dem germanischen ihm innewohnenden Kunstgeiste eine Blütezeit eröffnend, ohne den Zusammenhang mit der Heimat aufzugeben — dann ist das etwas anderes, und läßt sich darüber reden und auf der Bahn weiter gehen. R. Haupt.

KNEER, Dr. A., Die Denkmalpflege in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Rechtsverhältnisse. M.-Gladbach 1915. Volksvereinsverlag. 249 Seiten, Preis M. 2.40.

Über Denkmalpflege, Denkmalschutz und Denkmalschutzgesetzgebung wurde und wird viel geschrieben — und viel geklagt und geschimpft: geschrieben von Berufenen, die diese „Kulturbewegung" in ihren uneigennützigen, idealen Bestrebungen richtig erkennen und würdigen und deshalb sie fördern wollen; geklagt wird nicht

etwa von solchen, die vom Denkmalschutzgesetz irgendwie einmal betroffen wurden — das sind die seteneren Fälle — sondern von solchen Leuten, die es bis jetzt noch nicht der Mühe wert gefunden haben, sich einmal gründlich und an Hand der Gesetze selbst über die ganze Denkmalschutzfrage zu unterrichten. Es wird viel über Denkmalpflege geschrieben — aber recht wenig gelesen, und das mag daher rühren, daß es vielfach an einer volkstümlichen Darlegung und hier wieder an einer allgemeinverständlichen Erörterung, insbesondere der Rechtsfragen fehlt. Gerade in diesem Punkte setzt das vorliegende Buch ein, indem es die Spezialgesetzgebung der einzelnen deutschen Bundesstaaten, insbesondere Hessens und Preußens, eingehend darlegt und in einem Anhange auch die einschlägigen Gesetze abdruckt. Ein einleitender Teil gibt einen kurzen Überblick über die geschichtliche Entwicklung der Denkmalpflege mit wertvollen Literaturangaben für den, der sich eingehender darüber unterrichten will. Alles, auch die Rechtsfrage, wird schlicht und klar auf den Kulturwert hin geprüft und für jeden Gebildeten verständlich dargelegt. Ein umfangreiches Kapitel nimmt das Verhältnis von Staat und Kirche ein, wie denn auch tatsächlich die kirchlichen Denkmäler im Gebiete der Denkmalpflege den breitesten Raum einnehmen und ihr die größten Aufgaben stellen. Auch hier wird wieder eingehend der Rechtsstandpunkt erörtert und das im Gedanken der Denkmalpflege hier „Trennende und Einigende" zur Sprache gebracht. Wenn S. 137 der Verfasser bemerkt: „Es kann ohne Übertreibung gesagt werden, daß in der praktischen Durchführung des Denkmalpflegegedankens zwischen den staatlichen und kirchlichen Behörden durchweg eine rechte Harmonie besteht, die nicht zum wenigsten darauf zurückzuführen ist, daß ‚die mit der Ausführung der staatlichen Gewalt betrauten Personen mit Takt und Liebe zur Sache ihres Amtes walten und sich vor den naheliegenden schlimmen Folgen eines bureaukratischen oder der Kirche kalt gegenüberstehenden Betriebes zu hüten wissen'", so mögen ihn hier die günstigen Verhältnisse seiner engeren Heimat beeinflußt haben und ihm Recht geben. Es kommt aber doch auch recht viel auf den guten Willen der anderen Seite an, und überall im deutschen Lande ist diese rechte Harmonie doch noch nicht ganz gefunden. „Unsere Kirchen gehören uns!" in diesem mit stürmischem Beifalle aufgenommenen Ausspruche aus dem Munde eines hohen kirchlichen Würdenträgers gipfelte auf einem der letzten Katholikentage dessen kurze Auseinandersetzung über das Verhältnis der staatlichen Denkmalpflege zur Kirche[1]). Diese Worte haben zu einem einmütigen Wirken nicht gerade beigetragen; sie waren und sind nur zu sehr geeignet, die ganze Frage aus ihrem idealen Gebiete heraus zu einer Machtfrage zu stempeln. Und mit Recht mahnt deshalb auch der Verfasser des vorliegenden Buches zur Versöhnlichkeit und zur Verständigung, wenn er S. 146 sagt: Die Kirche soll den Bestrebungen der staatlichen Denkmalpflege, durch die unverkennbar ein großer und vornehmer Zug geht, soweit entgegenkommen, wie es ohne Beeinträchtigung der eigenen Interessen möglich ist. Notwendig wird es daher sein, daß sich der Klerus mehr noch als bisher mit diesen Bestrebungen vertraut macht." Und das gilt nicht nur für den Klerus, sondern ebenso sehr für die weltlichen Kreise unserer Bevölkerung. Gerade in unseren Tagen, mitten im Sturme des Weltkrieges, treten ja die hochgesinnten, uneigennützigen Bestrebungen der deutschen Denkmalpflege sogar den Denkmälern des Auslandes gegenüber in das hellste Licht; mögen sie auch da, wo sie auf die Denkmäler unseres eigenen Vaterlandes gerichtet sind, in ihrem wahren Wesen besser erkannt und gewürdigt werden. Dazu will und kann das Buch Kneers recht viel beitragen. Neeb.

(1) Bericht über die Verhandlungen der 58. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands. Mainz 1911, S. 435.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VII., Heft 23/24:

O. RIESEBIETER-Oldenburg, Die Fayencefabrik in Jever. (9 Abb. und 1 Markentafel.)

HANS FRIEDEBERGER, Ferdinand von Rayski-ausstellung bei Paul Cassirer in Berlin. (4 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 3:

FRED LÜBBECKE, Die Wiesbadener Kunstausstellung 1915 im neuen Museum. (2 Tafeln, 16 Abb.)

MAX RAPHAEL, Über einige Grenzen der Malerei.

DR. KOELITZ, Gustav Crecelius-Karlsruhe †. (1 Taf., 5 Abb.)

WILH. MICHEL, Volkstümliche Kunst.

KARL HEINRICH OTTO, Dreierlei Kunst.

BERTHA ZUCKERKANDL, Jos. Hoffmann-Wien. (2 Taf., 20 Abb.)

FRIEDRICH MÜLLER-GÜNTERSTAL, Die Anfänge der Geschmacksbildung.

HERMANN ESSWEIN, Die Verdeutschung fremdsprachlicher Ausdrücke in der Malerei.

O. SCHULZE, Kunsttöpfereien von Esther Müller-Freiburg i. B. (1 Abb.)

Bewegliche Soldaten von Käte Kruse. (8 Abb.)

„Deutsche Helden". (5 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

1916, Heft 2:

F. H. EHMKE, Alte Ziele und neue Wege. Mit 34 Schriftproben aus dem Unterricht der kgl. Kunstgewerbeschule München.

A. HEILMEYER, Kriegsmedaillen, Gedenkzeichen und Kriegsschmuck. (35 Abb. auf 4 Tafeln.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVII., Heft 2:

FRITZ HELLWAG, Der deutsche Werkbund und seine Künstler. (12 Abb.)

BRUNO RAUECKER, Der Krieg als Erzieher zur Type.

ALEXANDER ELSTER, DR. JUR., Vom Verlagsrecht an künstlerischen Bildwerken.

Aus dem „Deutschen Warenbuch" der „Dürer-Werkbund-Genossenschaft". (8 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVIII., Heft 10:

HERMANN UBELL, Ausgewählte Werke der Kleinplastik im Linzer Museum. (36 Abb.)

JULIUS LEISCHING, Wiener Arbeiten in russischen Museen. (7 Abb.)

EDM. WILH. BRAUN, Eine Folge von Nürnberger Plaketten mit Passionsdarstellungen aus dem Dürerkreise. (5 Abb.)

HARTWIG FISCHEL, Aus dem Wiener Kunstleben.

DIE WERKSTATT DER KUNST.

XV., 10:

M. POSENER, Kunstgeschichte an höheren Schulen? Eine Entgegnung auf eine Anregung des Herrn Prof. Schubring.

KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 3:

KARL SCHEFFLER, Menzel. (1 Taf., 18 Abb.)

AUGUST L. MAYER, Grecos Gotik. (14 Abb.)

BRIEFE MENZELS AN EINEN SAMMLER.

KARL SCHEFFLER, Berliner Sezession. (9 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXVII., Heft 2:

HENRY THODE, Wilhelm von Bode. (1 Abb.)

HANS WOLFF, Menzel. (2 Taf., 9 Abb.)

DIE KUNST.

XVII., November 1915:

JULIUS BAUM, Christian Landenberger. (1 farb. Tafel, 12 Abb.)

ERICH ERLERS Radierzyklus „Krieg". (4 Abb.)

GEORG JACOB WOLF, Zu Adolf Oberländers 70. Geburtstag. (1 Taf., 20 Abb.)

BERTHOLD HAENDCKE, Weltkrieg u. Bildnisplastik.

MAX EISLER, Die Wiener Kriegsbilder-Ausstellung.

IGNATIUS TASCHNERS Brunnen für den Markt in Dachau. (2 Abb.)

PAUL MEYERHEIM †. (1 Abb.)

ZU DEN ARBEITEN VON RUNGE & SCOTLAND IN BREMEN. (1 Taf., 17 Abb.)

HERMANN MUTHESIUS, Über die Zukunft der deutschen Form.

MAX EISLER, Die Glas-Ausstellung in Wien. (12 Abb.)

Soldatengräber und Kriegsdenkmale.

K. SCHAEFER, Der Bildteppich in der Kunst der Gegenwart. (2 Taf., 9 Abb.)

Schülerarbeiten der Gewerblichen Fachschulen Augsburg. (2 Abb.)

XVII., Dezember 1915:

G. J. KERN, Aus Menzels Jugend. Zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages.

KARL VOLL, Emil Preetorius' Neueste Buchillustrationen.

STEFAN MARKUS, Max Buri, Zur Züricher Gedächtnisausstellung.

R. STREITER, Eine Gartenanlage in Baden (Schweiz) von Architekt Karl Sattler-München.

G. J. WOLF, Zeitmedaillen von Ludwig Gies.

K. GROSS, Die Dresdner Margareten-Spitze.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

Nr. 3, Dezember 1915:

WINNEFELD, Aus d. Sammlung antiker Bildwerke.

C. F. FOERSTER, Ein neuerworbenes Miniaturbildnis von Daniel Chodowiecki. (2 Abb.)

PLIETZSCH, Ein frühes Kircheninterieur von Emanuel de Witte. (1 Abb.)

FALKE, Kunstgewerbemuseum — Gottfr. Schadows Statuette d. Prinzessin Friederike v. Preußen. (2 Abb.)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

Neue Folge, XXXVI. Jahrg. Nr. 168.

EMIL BAHRFELDT, Schwaren aus der Niederwesergegend. (Schluß.)

LEON RUZICKA, Mesembria inedita. (Schluß.)

D. FRHR. VON DER GOLTZ, Der Münzenfund von Leckow.

DR. J. MANN, Anhaltische Münzen und Medaillen vom Ende des 15. Jahrhunderts bis 1906. (Nachtrag, Fortsetzung.) (1 Tafel.)

J. V. KULL, Numismatische Denkmale der Regenten Bayerns mit der bedeutsamen Endzahl 14 durch elf Jahrhunderte.

L. v. L., Neue Medaillen. (1 Abb.)

DIE RHEINLANDE.

XV., Oktober 1915:

HERMANN ESSWEIN, Ludwig Dill. (1 Dreifarbendruck, 4 Taf., 4 Abb.)

K. PFÄLZER, Das Kriegergrabmal. (18 Abb.)

H. DE FRIES, Baukunst und Zukunft.

XV., November 1915;

KARL GOLL, Zu d. Bildern von Karl Goll. (4 Kunstbeilagen, 4 Abb., Text von Hans Otto Schaller.)

EUGEN LÜTHGEN, Spätgotik u. Frührenaissance in der niederrheinischen Bildnerei. (9 Abb.)

WILHELM SCHÄFER, Aus der Jugend Heinrich Pestalozzis.

DIE GALERIEN EUROPAS.

X., 1915, Heft 11:

KONRAD WITZ, David und Abisai
KONRAD WITZ, Der Priester des alten Bundes.
NICOLAUS MANUEL DEUTSCH, Enthauptung Johannis des Täufers.
HANS BALDUNG GRIEN, Der Tod, eine Frau küssend.
TOBIAS STIMMER, Bildnisse des Jacob Schwytzer und seiner Gattin

} Texte von H. Voß

MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

Bd. XIV., Nr. 9, 1915:

ANTON MORASSI, Skulpturwerke der Barockzeit im Görzer Dome. (5 Abb.)

ROBERT EIGENBERGER, Über einige Fragen der praktischen Denkmalpflege. (11 Abb.)

MARTIN HELL, Funde in Salzburg.

ROBERT EDER, MÖDLING, Römische Gefäßfragmente aus Wels in Ober-Österreich. (2 Abb.)

E. W. BRAUN, Eine Ansicht des Sternberger Schlosses vor der Restaurierung.

Tätigkeitsbericht. (6 Abb.)

ARTS AND DECORATION.

VI., No. 1, November 1915:

W. B. M'CORMICK, The Hudson River School of Painters. (5 Abb.)

JOHN KIMBERLY MUMFORD, The growing Scarcity of Oriental Rugs. (4 Abb.)

C. MATLACK PRICE, The Decorative work of Angelica Kaufmann. (9 Abb.)

C. MATLACK PRICE, America's Adaptation of English Architecture. (6 Abb.)

ALLAN MARQUAND, Giovanni Della Robbia's Kneeling Madonna. (1 Abb.)

P. JACKSON HIGGS, Old English Silver. (5 Abb.)

OUDE KUNST.

I. Jg., No. 1, Oktober 1915:

MR. M. F. HENNUS, Prentkunst: G. B. Piranesi, etser (1727—1778).

FRITS LUGT, Haarlem Museum en Tentoonstelling. (12 Abb.)

V. H., Oude Schilderijen in Pulchri. Collectie Goudstikker. (9 Abb.)

No. 2, November 1915:

T. B. ROORDA, Tentoonstelling van Buddhistische Kunst in het Rijks Ethnografisch Museum te Leiden: Algemeene inleiding over het wezen dezer kunst. I. (6 Abb.)

DR. M. W. DE VISSER, De beteekenis der tentoongestelde Buddhistische beelden en schilderijen. I. (8 Abb.)

No. 3, Dezember 1915:

FRITS LUGT, Miniaturen. I. (8 Abb.)

T. B. ROORDA, Tentoonstelling van Buddhistische Kunst in het Rijks Ethnografisch Museum te Leiden: Algemeene inleiding over het wezen dezer schilderkunst. II. (4 Abb.)

DR. M. W. DE VISSER, De beteekenis der tentoongestelde Buddhistische beelden en schilderijen. II. De Schilderijen. (1 Abb.)

KUNSTBERICHTEN.

DR. CORN. HOFSTEDE DE GROOT, Een terrugevonden schilderij van Hercules Seghers.

DR. A. BREDIUS, De stilleven-schilder Abraham (van) Calraat.

NEUE BÜCHER

HEINRICH WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stil-Entwicklung in der neueren Kunst. Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.

M. HOERNES, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 v. Chr. Zweite umgearbeitete und neu illustrierte Auflage. Mit 1330 Abb. im Text. Preis geh. M. 20.—, geb. M. 24.—. Wien 1915, Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H.

LEO PLANISCIG, Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten: Isonzo-Ebene, Istrien, Dalmatien, Südtirol. Mit 115 Abb. Preis M. 2.—. Wien 1915, Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H.

HANS SCHÄUFFELIN, Leiden, Sterben und Auferstehung unseres Heilandes Jesu Christi. In den Worten des Evangeliums mit 17 Bildern. R. Voigtländers Verlag, Leipzig.

HANS PREUSS, Das Bild Christi im Wandel der Zeiten. 113 Bilder auf 96 Tafeln. R. Voigtländers Verlag, Leipzig.

HERMANN NOHL, Typische Kunststile in Dichtung und Musik. Eugen Diederichs Verlag, Jena.

MOELLER VAN DEN BRUCK, Der preußische Stil. Mit 32 Tafeln. Geh. M. 5.—, geb. M. 7.—. Verlag R. Piper & Co., München.

HERMANN GRIMM, Aufsätze zur Kunst. Herausgegeben von Reinhold Steig. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.—. Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh.

RICHARD KLAPHECK, Die Meister von Schloß Horst im Broiche. Das Schlußkapitel zur Geschichte der Schule von Calcar. (Westfälische Kommission für Heimatschutz, zweite Veröffentlichung). Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

MARC ROSENBERG, Eine Fibelfrage. Bode zum siebzigsten Geburtstage. Selbstverlag.

RICHTIGSTELLUNG

Durch ein in normalen Zeiten kaum mögliches Versehen ist bei der drucktechnischen Herstellung des Dezemberheftes die Reihenfolge einiger Seiten in dem Beitrage von Anton Baumstark „Syrische und Armenische Bucheinbände in getriebenem Silber" verschoben worden, was wir nachträglich richtigstellen möchten, zumal sich der Irrtum beim Binden des Jahrgangs durch Verbesserung der Seitenzahlen leicht beheben läßt. Es müssen sich folgen die Seiten 448, 451, 450, 449.

Die Schriftleitung.

IX. Jahrgang, Heft 1.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, i. V. Dr. HANS KARLINGER, München, Ismaningerstr. 581. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In HOLLAND: i. V. Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

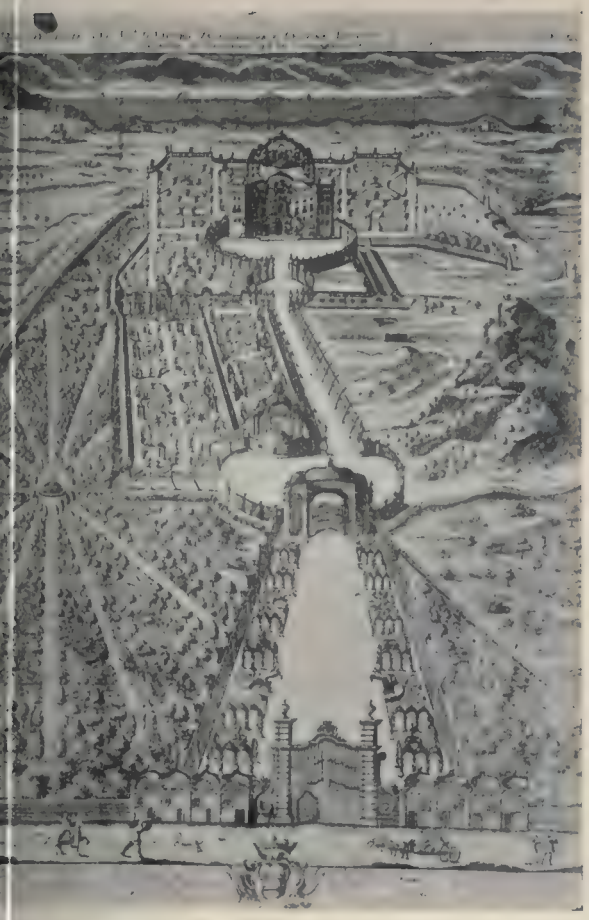


Abb. 1. Bagheria, Villa Valguarnera. (Früherer Zustand)

Abb. 2. Bagheria, Villa Palagonia. (Gartenseite)
Aufnahme von Herrn A. Ammann

Abb. 3. Bagheria, Villa Palagonia. (Rückseite)

Aufnahme des Verfassers

Abb. 4. Bagheria, Villa Palagonia. Figuren auf der Gartenmauer
Aufnahme des Verfassers

Abb. 5. Bagheria, Villa Valguarnera. (Von der Montagnola aus gesehen)
Aufnahme von Herrn A. Ammann

Abb. 6. Bagheria, Villa Valguarnera Aufnahme von Herrn A. Ammann

Abb. 7. Sta. Flavia, Villa S. Marco Aufnahme des Verfassers

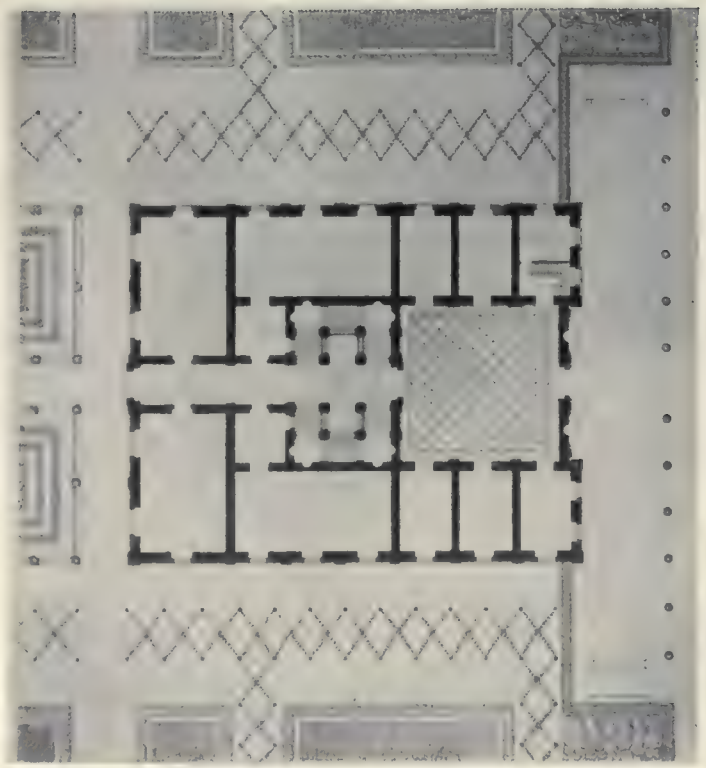


Abb. 8. Bagheria, Villa Cutò, Grundriß

Abb. 9. Bagheria, Villa Cutó, Querschnitt (oben) und Längsschnitt

Zu: KONRAD ESCHER, DIE SIZILISCHE VILLA BEIM ÜBERGANG VOM BAROCK ZUM KLASSIZISMUS

Abb. 10. Bagheria, Villa Cutò — Aufnahme des Verfassers

Abb. 11. Tommaso Natale, Villa Boncore — Aufnahme des Verfassers

Abb. 12. Tommaso Natale, Villa Maria Felice Montalbo Aufnahme d. Verfassers

bb. 13. Tommaso Natale, Villa Cordova
Aufnahme des Verfassers

Abb. 14. Tommaso Natale, Villa Amari
Aufnahme des Verfassers

Zu: KONRAD ESCHER, DIE SIZILISCHE VILLA BEIM ÜBERGANG VOM BAROCK ZUM KLASSIZISMUS

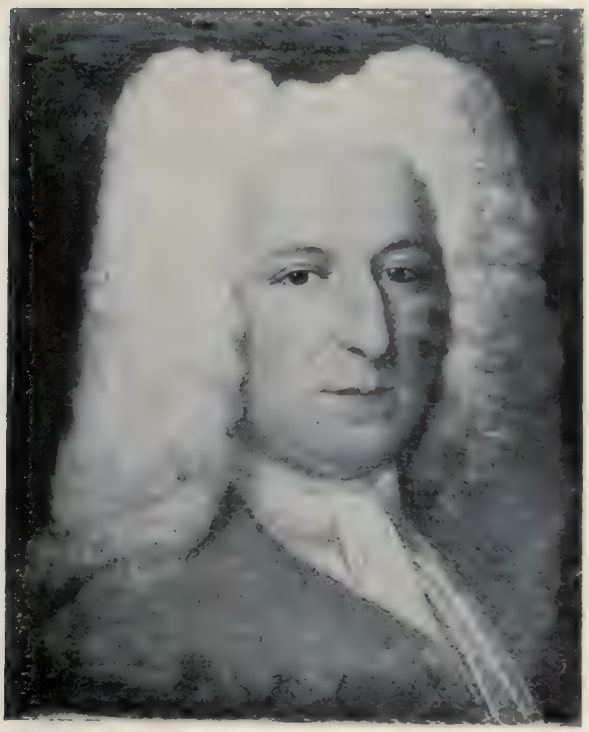
Abb. 3. Goldkrug aus dem Funde von Nagyszentmiklós mit der Darstellung eines türkischen Anführers

Abb. 2. Goldkrug aus dem Funde von Nagyszentmiklós mit d. Darstellung der Nagini im Schoße des Garuda-Vogels

Zu: G. SUPKA - BUDAPEST, DAS RÄTSEL DES GOLDFUNDES VON NAGYSZENTMIKLÓS

Abb. 4 (unten). Goldene Opferschüssel
Abb. 5 (oben). „Zebu"-Schüssel
} aus dem Funde von Nagyszentmiklós.

Zu: G. SUPKA - BUDAPEST, DAS RÄTSEL DES GOLDFUNDES VON NAGYSZENTMIKLÓS



FRANZ LIPPOLD, Bildnis Tiepolos

Zu: KARL SIMON, EIN BILDNIS TIEPOLOS IM FRANKFURTER HISTORISCHEN MUSEUM

JAMNITZER, Zeichnung für einen Tafelaufsatz

Zu: RUDOLF HOECKER, ZUR INHALTLICHEN DEUTUNG EINER NEUEN JAMNITZERZEICHNUNG

RENAISSANCE-EINFLÜSSE BEI GIORGIO DA SEBENICO

Von DAGOBERT FREY

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Im sechsten Heft des eben abgeschlossenen Jahrgangs dieser Zeitschrift hat Hans Folnesics die künstlerische Persönlichkeit „eines unbekannten Donatello-Schülers", des Meisters Niccolò Fiorentino zu umschreiben versucht. Die Zusammenstellung der Werke eines rein provinziellen Künstlers, der nach gesicherten Arbeiten nur in Dalmatien tätig war, hätte wohl kaum die Gemüter besonders erregt, wenn damit nicht ein Eingriff in das Werk des Großmeisters unternommen worden wäre. Das Marmorrelief der Stäupung Christi im Kaiser Friedrich-Museum[1]), bisher unangefochten Donatello zugeschrieben, sollte für Meister Niccolò reklamiert werden. W. Bode entgegnete sofort auf das entschiedenste in den amtlichen Berichten (XXXVI, Nr. 10); eine eingehende Erörterung unterblieb aber mit dem Hinweis auf eine angekündigte umfassendere Arbeit desselben Autors, von der weitere Argumente zu erwarten wären. Diese Arbeit ist nun erschienen, ohne jedoch neues für diese Frage vorzubringen[2]). Die Beweisführung stützt sich nach wie vor auf die Ableitung der Darstellung von einem Relief gleichen Inhalts an der Predella des Anastasius-Altars in Spalato, einer dokumentarisch gesicherten Arbeit des Meisters Giorgio da Sebenico aus den Jahren 1448—50. Da Folnesics darauf Wert legt, den Meister Niccolò als einen Nachahmer des dritten Stiles Donatellos zu charakterisieren, ergibt sich für ihn überdies die Schwierigkeit, das Berliner Relief, das offenkundig dem zweiten Stile angehört, dem Werke Niccolòs einzureihen. Nach der bewährten Methode einer konstruierten Entwicklung wird es als Frühwerk bezeichnet (S. 172).

Wenn ich hier zu dieser Frage das Wort ergreife, so geschieht es, weil ich meines Wissens zuerst auf den Zusammenhang der beiden Reliefdarstellungen hingewiesen habe[3]). Die Abhängigkeit der Arbeit Giorgios von dem Berliner Relief schien mir allerdings so augenfällig, daß ich einen Beweis für überflüssig hielt. Da nun aber doch das Gegenteil behauptet wird, wodurch notwendig die Autorschaft Donatellos fallen müßte, sehe ich mich zu diesem Nachtrag verpflichtet.

Auf Taf. 47 des letzten Jahrgangs dieser Zeitschrift sind die Abbildungen der beiden Stücke einander gegenübergestellt: eine vollendete Florentinische Renaissancearbeit im zweiten Stile Donatellos und eine venezianisch-gotische Arbeit in der Art der Buon. Der wesentliche Unterschied der beiden Kompositionen liegt im Format des Rahmens und im Verhältnis der Figuren zum Bildausschnitt: beim Berliner Relief ein liegendes Oblong, in das die Hauptgruppe von ausgesprochener Breitenentwicklung frei und locker hineingestellt ist, bei Giorgio ein Hochformat, in das die Figuren eng verschlungen eingezwängt sind. Wir erkennen daran sofort die grundverschiedene künstlerische Absicht: dort eine streng perspektivische Raumdarstellung in malerischem Flachrelief, für welche die Figuren in ihrer Schrägstellung als Raumschieber dienen, hier Hochrelieffiguren, die den Rahmen gedrängt füllen und wie gotische Vollplastik in einem engen Schrein stehen. Daraus mußten sich Ver-

(1) F. Schottmüller, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche (Bd. V) Nr. 27.

(2) Studien zur Entwicklungsgeschichte des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, im Jahrb. des kunsthist. Instituts d. Zentral-Komm. Bd. VIII, 1914, S. 27.

(3) Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini, im Jahrb. des kunsthist. Instituts d. Zentral-Komm. Bd. VII, 1913.

änderungen der Bewegungsmotive ergeben, welche uns sichere Anhaltspunkte bieten werden, für welche Komposition sie erdacht, für welche sie erst umgeformt werden mußten.

Vergleichen wir nun die Motive im einzelnen. Auf dem Berliner Relief steht der rechte Scherge breitspurig da; der rechte Arm ist nach rückwärts zum Schlage ausholend erhoben, während die Linke den abwehrenden Christus am Haarschopfe faßt. Die Pose ist bei Giorgio im wesentlichen gleich. Da aber die in Schritt und Armbewegung weit ausholende Stellung im engen Rahmen zusammengedrängt werden mußte, ergaben sich Schwierigkeiten. Der rechte erhobene Arm ist mehr angezogen, so daß die Faust mit der Geißel gleich hinter dem Kopfe in der oberen Ecke des Rahmens erscheint. Verliert die Bewegung dadurch an Überzeugungskraft, so wird sie vollends durch die Drapierung des Tuches unklar, das über die rechte Schulter herabfällt und so den Oberarm und den größten Teil des Unterarmes verdeckt. Diese ungünstige Anordnung erklärt sich aber aus der genauen Nachbildung des Berliner Reliefs. Der Kopf des Schergen ist auf diesem der ganzen Körperbewegung entsprechend leicht zurückgeneigt, wodurch das Profil über der linken Schulter frei sichtbar wird. Bei Giorgio ist der Kopf eingezogen, so daß das Profil vom erhobenen linken Arm überschnitten wird. Diese Kopfhaltung ist aber wieder eine notwendige Konsequenz der rechten Armstellung: der zurückgeneigte Kopf würde die Faust mit der Geißel, das einzige Charakteristikon des Bewegungsmotives, verdecken und dieses damit vollständig unverständlich machen. Bezeichnend ist die Veränderung der Beinstellung bei Giorgio, welche sich aus der Auflösung der perspektivischen Darstellung auf dem Berliner Relief ergibt. Jedes Bein für sich ist genau nachgebildet; nur ist das rechte zur Verkleinerung des Schrittes heruntergeschoben: die Schrägstellung des Fußes erscheint damit gezwungen und das rechte Knie kommt unnatürlich tief unter das linke zu liegen. Den gleichen Vorgang können wir bei der Beinstellung Christi beobachten.

Die größte Abweichung zeigt sich bei der Figur des linken Schergen. Auf dem Berliner Relief zieht er den Strick an, mit dem Christus um die Lenden an den Pfahl gefesselt ist, indem er sich mit dem linken Fuß dagegen stemmt. In Spalato sehen wir die gleiche Armbewegung, während er das rechte Knie Christo in die Magenhöhle drückt. Es ist für die Ableitungsfrage wichtig, dem Grunde dieser Veränderung nachzugehen. Stellen wir uns vor, daß die Figur des Berliner Reliefs zur Verdichtung der Gruppe näher an Christus herangeschoben wird, so verschwindet das linke Bein hinter Christus, während der rechte Unterschenkel mit dem Christi zusammenstößt. Damit würde das Bewegungsmotiv, das schon auf dem Berliner Relief an der Unklarheit der linken Armhaltung und der Überschneidung des linken Unterschenkels leidet, vollends unverständlich. Giorgio hat daher die Beinstellungen einfach gewechselt, wodurch sich die Änderung des Motives von selbst ergab.

Wir sehen somit, daß sich die Veränderungen bei Giorgio restlos aus dem andern Rahmenformat und der andern Reliefauffassung erklären lassen, wogegen eine Umkehrung dieser Methode nicht möglich ist. Damit ist das Filiationsverhältnis einwandfrei festgestellt und die alte Zuschreibung des Berliner Reliefs bleibt weiter zu Recht bestehen.

Die Priorität desselben ergibt sich überdies noch aus einer andern Betrachtung. Auffällig und neuartig an der Komposition erscheint vor allem die Stellung Christi. Die weit ausschreitende, fliehende Bewegung steht im Gegensatz zur Fesselung an den Pfahl, die nicht den Angelpunkt der Bewegung bildet, sondern als etwas

Akzessorisches erscheint. Man empfindet in dem Motiv etwas Fremdes, das darauf hinweist, daß es aus einer ganz anderen ikonographischen Darstellung übernommen wurde. Sehen wir von der Fessel und der Rute ab, so ergeben die Gestalten Christi und des rechten Schergen eine Kampfszene, in der der eine Kämpfer einen Fliehenden bei den Haaren faßt und mit dem Schwerte gegen ihn ausholt. Wir erkennen darin sofort ein spezifisch antikes Motiv. Das Fassen und Zerren an den Haaren findet sich häufig in Darstellungen von Amazonen- und Kentaurenkämpfen auf Sarkophagen. Ebenso charakteristisch ist die Gegenbewegung des vorwärtsstrebenden Körpers und des nach rückwärts gewendeten Kopfes im Profil. Das Schema des abgebogenen einen Beines und des gestreckten, zum Laufe abstoßenden anderen ist seit den Athener Tyrannenmördern ein grundlegendes Bewegungsmotiv der Antike. Den Anschluß an antike Vorbilder bestätigt überdies die Frauengestalt im Hintergrund, für die bereits Schubring in der Thusnelda der Loggia dei Lanzi das Vorbild erkannt hat.

Das Heroische in den zusammengefaßten und dabei doch weit ausholenden Bewegungen, das sich nicht nur in der Gestalt Christi, sondern auch in den Schergen äußert, bedeutet etwas dem christlich-gotischen Sentiment vollkommen Fremdes. Das ist nicht der in stiller Ergebenheit leidende Christus wie auf der Baptisteriumtüre Ghibertis, das sind nicht die rohen Henkersknechte, die scharf kontrastieren zur Idealgestalt des Heilandes, sondern Heldengestalten voll Kampfesmut und schöner Leiblichkeit. Es besteht hier das gleiche Verhältnis zwischen dem christlich-religiösen Inhalt zu der neuerwachten künstlerischen Forderung nach gesteigerter Menschlichkeit und Pathos der Gebärde, die in der Antike ihr Ideal fand, wie in den Darstellungen der Grablegung und Beweinung Christi bei Donatello. Für diese sind die Vorbilder in einer Reihe antiker Sarkophage mit dem Tode Meleagers nachweisbar[1]).

Das Nachempfinden des antiken Körpergefühls in der Gestalt des gegeißelten Christus wird noch zum stärkeren Mitklingen gebracht, wenn wir eine inhaltlich gleiche Darstellung betrachten, bei der die Abhängigkeit von der Antike auf ein bestimmtes Vorbild präzisiert werden kann. Auf einer Silberplakette in Wien[2]) mit der Signatur Opus Moderni sehen wir Christus an die Säule gebunden in ähnlicher ausschreitender Bewegung den Kopf in höchstem Schmerze nach rückwärts geworfen: das ist nicht nur in der Körperhaltung, sondern auch im Kopftypus und Gesichtsausdruck bis zur Haar- und Barttracht der vatikanische Laokoon. Ilg[3]) hat zuerst auf diesen Zusammenhang hingewiesen, womit auch ein sicherer terminus post quem für das Werk gegeben ist (Auffindung 1506).

Aber zwischen der Entlehnung aus der Antike bei Donatello und diesem „Modernen" der Hochrenaissance ist ein gewaltiger Unterschied. Dem neuen künstlerischen Erleben der plastischen Form und des Bewegungsmechanismus des menschlichen Körpers bei Donatello ersetzte die Antike das Naturstudium. In ihr war dem suchenden, noch ungeübten Auge die typische Einzelform, der Aufbau und die Proportionalität des Ganzen leichter faßbar als in den fluktuierenden Wirklichkeitsbildern mit ihrer verwirrenden Unbeständigkeit und Mannigfaltigkeit. Aber in dieser

(1) Vgl. Karl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1890—1904, III, 2: Taf. LXXVIII, 230, Taf. LXXXIX, 275, Taf. XCIII, 282.

(2) J. v. Schlosser, Werke d. Kleinplastik in d. Skulpturensamml. des Allerh. Kaiserhauses, I. Bd., Taf. XI, 2.

(3) A. Ilg, Werke des „Moderni" in d. k. Samml., im Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XI, S. 100.

naiven Identifizierung von Antike und Natur lag auch die subjektive künstlerische Freiheit dem Vorbilde gegenüber begründet. Donatello benützte die Antike als Modell und nicht als Typus. Beim „Modernen" dagegen ist das Vorbild mit allem Typischen tale quale übernommen; kaum ein Versuch wird gemacht, aus dem schmerzlich verzerrten, veristischen Greisenkopf einen idealen, religiös empfundenen Christus zu gestalten. Welcher Unterschied in dieser Prätension eines antiquarisch-literarischen Interesses, mit der das antike Vorbild unterstrichen wird, und das sich ebenso bezeichnend in der Signatur ausspricht, mit dem subjektiven Naturalismus Donatellos! Die Umgestaltung des klassischen Reliefstiles im malerisch perspektivischen Sinne, die Durchtränkung der Darstellung mit einem ganz anderen religiösen Sentiment lassen uns bei der Stäupung Donatellos das antike Vorbild vollkommen vergessen.

Wir haben gesehen, daß das Kompositionsmotiv der Geißelung ohne antiken Einfluß undenkbar wäre. Aber ebenso undenkbar ist es, daß der venezianische Steinmetz der ersten Hälfte des Quattrocento imstande gewesen wäre, aus der Gebundenheit seines traditionellen Formenempfindens heraus selbständig der Antike diese kompositionellen Anregungen und Einzelbeobachtungen für seine eigene Komposition abzugewinnen. Erst in der ikonographischen und malerischen Umgestaltung, in der christlich-religiösen Durchgeistigung, wie sie ihm das Relief Donatellos bot, konnte sie zu ihm sprechen; erst so vermochte er, sie in die expressiven Linien seines gotischen Empfindens umzusetzen: die Christusgestalt biegt sich aus wie ein gespannter Bogen, der rechte Scherge strafft sich gerade wie die Sehne dazu, während der linke zusammengepreßt ist wie eine gespannte, aufschnellende Feder. Nicht das Heroische der Gestalten, nicht das Dramatische der Komposition mit seiner klaren Rollenverteilung, sondern das Pathos der Gebärde, die Lösung der Gliedmaßen, die Bewegtheit der sich kreuzenden und überschneidenden Linien reizten ihn zur Nachahmung: hier trafen sich ähnliche Temperamente.

Der Entwicklungsschritt von den Massegne zu den Buon ist ohne florentinischen Einfluß nicht zu erklären. Jener barocken Bewegung, welche die venezianische Gotik in ihrer letzten Blüte erfaßte, boten erst die künstlerischen Errungenschaften von Florenz im Aufbau und in der Rhythmisierung des menschlichen Körpers, in der freien Lösung der Glieder und der Durchbildung der Gelenke die Mittel zur vollen Entfaltung.

* * *

Der florentinische Einfluß bei Giorgio zeigt sich nicht nur in der Plastik. Obwohl Folnesics scharf gegen die Behauptung eines Renaissance-Einschlages in der Architektur Giorgios polemisiert, so gibt er doch beiläufig zu, daß zumindest das untere Geschoß der Apsiden des Domes von Sebenico ausschließlich des Gesimses sicher nach Giorgios Plan und unter seiner Leitung ausgeführt wurde (S. 149, 168 u. Abb. 39). Nun zeigt dieses im Innern eine konsequent durchgeführte Pilasterstellung mit korinthisierenden Kapitälen und dazwischen rundbogige kanellierte Flachnischen mit Muscheln in der Wölbung, die in perspektivischer Zeichnung die seichte Ausnehmung optisch vertiefen. Das war zu einer Zeit, in der wir in Venedig höchstens einzelne antikisierende Details unorganisch verwendet finden, etwas unerhört Neues, und es würde genügen, Giorgio als einen Vorboten der Renaissance im venezianischen Kunstgebiete zu bezeichnen. Die Trennungslinie zwischen dem Werke Giorgios und dem seines Nachfolgers Niccolò ist aber bei Folnesics (Abb. 39) jedenfalls zu tief gezogen. Gegen seine Behauptungen muß ich auch hier den Beweis

für das mir Selbstverständliche nachholen. Das zweite Geschoß der Hauptapsis zeigt große rechteckige Fenster mit eigentümlicher Unterteilung. Den Mittelpfosten bildet eine kanellierte Säule mit korinthisierendem Kapitäl, die bis zum Fenstersturz reicht; dazwischen ist ein typisch venezianisch-gotisches Maßwerk eingespannt, bezeichnenderweise ohne Spitzbogen, worin sich ebenfalls eine Konzession an ein renaissancemäßiges Empfinden bekundet. Dieser Bauteil soll nun von Niccolò ausgeführt sein, den wir aus allen gesicherten Werken als einen reinen Renaissancekünstler kennen, und in dessen Architektur sich nicht die geringsten gotischen Spuren finden. Folnesics hilft sich aus dieser Schwierigkeit, indem er eine besondere Forderung der Bauherren oder eine diesbezügliche Zeichnung Giorgios annimmt (S. 150). Dieser Erklärungsversuch erscheint an sich wenig befriedigend. Sehen wir uns aber das Hauptgesimse über diesen Fenstern an: drei architravartige Faszien, ein Zahnschnitt und eine glatte Sima. Vergleichen wir damit das Hauptgesimse der Seitenschiffe, das für Niccolò gesichert erscheint, eine reich ornamentierte Frührenaissancearbeit von klassischer Abfolge: Wulst mit Lorbeergewinde, Zahnschnitt, Eierstab, Hängeplatte mit Pfeifen, Sima mit palmettenartigen Blättern. Bezeichnend für den Charakter der beiden Gesimse ist der verschiedene Zahnschnitt. An der Hauptapsis sehen wir nicht die antike Form wie bei Niccolò, sondern die typisch gotische mit kleinen gekehlten, konsolenartigen Zähnen. Hierfür ist ein Erklärungsversuch wie bei den Fenstern ausgeschlossen; könnten wir auch annehmen, Niccolò habe sich zur größten Anpassung an das Werk eines Vorgängers gezwungen, was überdies sonst nirgends zu konstatieren ist, in diesem Detail, das für die Gesamtwirkung belanglos ist, wäre er sicher seinem eigenen Formenkanon gefolgt; dieses Detail besitzt die Beweiskraft der Morellischen Theorie. Damit ist aber auch die ganze Innenarchitektur mit der doppelten Pilasterstellung und dem unteren dreiteiligen Gebälk, mit Vasen und Festons für Giorgio gesichert[1]). Es bedarf wohl keines weiteren Beweises, das ihm auch die korinthisierenden Kapitäle der östlichen Vierungspfeiler mit krausem gotischen Blattwerk zuzuschreiben sind, für die nach Folnesics „eben ihrer Originalität wegen jeder Terminus fehlt".

Schwieriger gestaltet sich die Frage, ob auch die Tonnen- und Kuppelwölbungen auf das Projekt Giorgios zurückzuführen sind. Die Ausführung der Langhausgewölbe und der Kuppel fällt jedenfalls in die Zeit der Bauleitung Niccolòs; nur die Einwölbung der Seitenapsiden könnte von Giorgio begonnen worden sein. Daß die Ausführung der Kuppel Giorgio zugeschrieben wurde, wie Folnesics behauptet (S. 158), ist unrichtig; dies wurde weder von mir noch von irgend jemand vor mir in der wissenschaftlichen Literatur vermutet. Es muß bei dieser Gelegenheit aus prinzipiellen Gründen auf das entschiedenste gegen derartige Entstellungen Einspruch erhoben werden, die als Repoussoir für die eigenen Forschungsergebnisse zu dienen haben, wie dies leider in der Arbeit von Folnesics nicht nur an dieser Stelle der Fall ist.

Alle diese Wölbungen sind dadurch bedeutungsvoll, daß es sich um eine einfache Schale aus großen, kunstvoll ineinander verfugten Steinplatten handelt, die zugleich die äußere Dachfläche bildet. Folnesics begründet seine Ansicht, daß diese konstruktive Idee nicht von dem „Gotiker Giorgio" herrühren könne, damit, daß „diese Dachkonstruktion nicht nur nicht auf dem gotischen Verstrebungssystem beruht, sondern sogar in direktem Gegensatz dazu steht" (S. 155). Der Aufbau ist

(1) Das Gesimsstück an der nördlichen Außenseite unter dem Hieronymus-Relief gehört nicht dazu; es ist zweifellos eine Arbeit aus der Werkstatt Niccolòs.

folgender: kreuzgewölbte Seitenschiffe, darüber eine Triforiengalerie mit einer Halbtonne, deren Scheitel sich an die Sargmauer anlehnt, darüber ein Lichtgaden und als Einwölbung des Mittelschiffes eine Halbkreistonne[1]). Dieses System entspricht den spätromanischen Bauten der provençalischen und auvergneatischen Schule und stimmt genau überein mit St. Etienne in Nevers, einer vorgotischen Konstruktion, in der schon die rationelle Verstrebung der Mittelschiffwölbung und die Einfügung einer hohen Lichtquelle, die beiden Hauptpostulate der Gotik, versucht werden. Jedenfalls kann man diese Konstruktion nicht als „im direkten Gegensatze" zur Gotik bezeichnen. Es handelt sich eben in dem einen Fall um eine Vorstufe, im andern um ein Rudiment. Bei der kümmerlichen Entwicklung, die das Strebewerk in der ganzen italienischen Gotik gefunden hat, ist dieser zurückgebliebene Lösungsversuch um so weniger auffallend. Der Parallelismus der Lösungen erklärt sich aber noch durch ein zweites übereinstimmendes Moment: zu dem gotischen Konstruktionsempfinden, dort im ersten Erwachen, hier im letzten Verklingen, kommt das antike Formgefühl, dort in der verebbenden Nachwirkung, hier in der Wiederbelebung, wie es sich in der einfachen geometrischen Form der Halbkreistonnen und der einheitlichen Raumgestaltung äußert.

Diese Mischung ist ganz und gar unflorentinisch; sie weist im allgemeinen nach Oberitalien. Wir finden dafür den Beweis bei Leonardo da Vinci. Unter seinen Architekturstudien sind einige, die in der einschaligen Apsis- und Tonnenwölbung des Mittelschiffes und der achtseitigen Vierungskuppel, ja sogar im Detail der schuppenförmigen Struktur der äußeren Wölbungsflächen genau mit dem Dom in Sebenico übereinstimmen. Ein Einfluß dieser Skizzen auf den Ausbau des Domes ist ausgeschlossen, da spätestens in den siebziger Jahren einzelne Teile (Apsisgewölbe) in dieser charakteristischen Art bereits eingewölbt waren. Nun zeigen die Skizzen Leonardos im ganzen Apparat der Detailformen die vollkommene Abhängigkeit von der noch stark gotisch durchsetzten Frührenaissance Oberitaliens. Auch im Aufbau finden wir bei durchwegs renaissancemäßiger Raumgestaltung im Aufdecken des konstruktiven Gerippes sowie in der Verstrebung vielfach gotische Nachklänge. Bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich nur darum, die auffallende Übereinstimmung gleichsam aus der Verbindung derselben Elemente zu erklären. Diese typisch oberitalienische Durchdringung von Gotik und Renaissance finden wir bei Niccolò nirgends. Er ist durchweg florentinisch sowohl in der Architektur als auch in der Plastik[2]).

Aber auch das Technische der Aufführung spricht für die Projektierung durch Giorgio. Folnesics betont mit Recht die eigentümliche Steinkonstruktion der Apsidenwände: zwischen den Eckpfosten sind einfache Platten in Falzen eingeschoben, wie Füllungen in den Rahmen eines Türflügels. Wo sich Fugen ergeben, werden sie wie bei einer Lattenwand durch Leisten verdeckt. Das Ganze ist eine Konstruktion, die das vorzügliche großbrüchige Steinmaterial Dalmatiens zur Voraussetzung hat. Ganz übereinstimmend sind nun die Wölbungen aus großen Stein-

(1) Zu der statischen Analyse von Folnesics ist zu bemerken, daß das Kippmoment durch die Halbtonne der Seitenschiffe nicht vergrößert, sondern im Gegenteil verringert wird; nur die Vergrößerung des Durchbiegungsmoments (Knickgefahr) ist ein Nachteil dieses konstruktiven Systems.

(2) Bei der Besprechung eines Reliefs mit der Beweinung Christi an der Friedhofsmauer in Traù erwähnt Folnesics beiläufig eine Ähnlichkeit mit Tonplastiken Guido Mazzonis und Bigarellis. Die Beobachtung ist richtig, wird aber leider nicht weiter verfolgt, sonst hätte sich ergeben müssen, daß das Relief überhaupt nicht von Niccolò sein kann, vielmehr einem Meister aus der Emilia angehört, der unter dem Einflusse der Tongruppe Niccolòs dell' Arca in Bologna steht.

platten gebildet, die seitlich in den Gurtbogen verfalzt sind und einander schuppenartig übergreifen. Wir finden überdies ähnliche Konstruktionen an der Segmenttonne der Sakristei und der Einwölbung des Baptisteriums, an Bauteilen, die auch nach Folnesics zweifellos von Giorgio selbst ausgeführt wurden.

Ich habe früher hervorgehoben, daß wir um die Mitte des Quattrocento in Venedig selbst vergeblich nach einer so starken Durchsetzung mit Renaissanceformen, wie wir sie in Sebenico finden, suchen würden. Es könnte dies erneute Zweifel wecken. Wiederum bilden die Skizzenbücher eines Malers die Ergänzung. Ich habe in meinem Aufsatz die weitgehende Übereinstimmung des Domprojektes Giorgios mit den Architekturstudien Jacopo Bellinis nachgewiesen. Ich möchte hier das Gesagte nicht wiederholen und nur auf das eine hinweisen, daß auch bei Bellini die Halbkreistonne als Mittelschiffwölbung ein häufig wiederkehrendes Lieblingsmotiv bildet.

So scheint sich mir die Wahrscheinlichkeit zur Gewißheit zu verdichten, daß wir die Gewölbekonstruktionen, die den Dom von Sebenico zu einem der seltsamsten Bauwerke des Quattrocento machen, auf den Entwurf Giorgios zurückführen müssen. Außer allem Zweifel aber steht, — dies muß nochmals betont werden — daß auch den Bauteilen, die mit Sicherheit von Giorgio ausgeführt wurden, ein starker Renaissanceeinfluß das Gepräge verleiht. Das Relief in Spalato hat uns gezeigt, wo die Quelle hierfür zu suchen ist.

DIE HERKUNFT DER KENNTNISSE BALTASAR NEUMANNS AUF DEM GEBIETE DER „CIVILBAUKUNST“

Von V. CURT HABICHT

Mit zwölf Abbildungen auf acht Tafeln

Der von allen Forschern auf dem Gebiete der Barockkunst regelmäßig vorgetragenen Klage über die Vernachlässigung dieser Epoche durch die Wissenschaft kann man heutzutage billigerweise nicht mehr beipflichten. Gerade die jüngste Zeit hat eine so lebhafte Betätigung in dieser Hinsicht gezeitigt, daß man fast eher noch warnen möchte, die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts nicht zu überschätzen und die vielen brennenden Fragen auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst nicht zu vergessen.

Jedenfalls aber darf man angesichts der außergewöhnlichen Ereignisse dieser Tage den Wunsch aussprechen, daß unsere Wissenschaft ihrer selbstverständlichen Pflicht der heimischen Kunst gegenüber noch stärker und ausschließlicher zu genügen suchen möge, als das seither geschehen ist. Wir sind ja in der objektiven Beurteilung des künstlerischen Ausdrucks der verschiedenen Zeiten endlich so weit gekommen, daß ein „geschmäcklerisches“ Urteil nicht mehr darüber zu entscheiden hat, welche Epoche in Angriff genommen werden soll. Nur daß es ein Gebiet der lange, lange noch nicht genug erforschten deutschen Kunst sei, darf man aus mehr als einem, nicht zum wenigsten auch aus wissenschaftlichem Grunde erhoffen.

Was die Kunst der Barockzeit selbst betrifft, so hieße es Tatsachen leugnen, wenn man die ihr gegenüber angewandte Voreingenommenheit nicht zuletzt auf den angeblichen ausländischen Charakter derselben zurückführen wollte. Es läßt sich ja zwar keineswegs abstreiten, daß gerade im 17. und 18. Jahrhundert eine außerordentlich starke Beeinflussung durch das Ausland stattgefunden hat. Das wertvollste Ergebnis der jüngsten Forschungen auf diesem Gebiete beruht nun aber gerade in der Aufhellung der Tatsache, daß die Kunst der Barockzeit, vor allem die Architektur, in Deutschland auch durchaus ihre eigenen Wege gegangen ist.[1]) Und höchst bezeichnenderweise sind es gerade die bedeutenderen Künstler, bei denen man geradezu von einem fortgesetzten Ringen mit den ausländischen Vorbildern sprechen kann. Bei näherem Zusehen ergibt sich eine auffallende Parallele zur Gotik, auf die man ja auch aus anderen Gründen schon aufmerksam gemacht hat. Zu welcher Tragik sich dieser Kampf steigern konnte, das beweist aber nichts besser als das Geschick von Neumanns Projekt für das Würzburger Schloß, das die Franzosen Robert de Cotte und Germain Boffrand aus Mißgunst und Ränkesucht in wesentlichen Teilen zu Fall gebracht haben und das Neumann glatt zu stehlen sich Boffrand[2]) nicht im mindesten gescheut hat. Trotzdem soll Neumann als der durch französische Vorbilder geschulte Klassizist gelten.

Die überragende Bedeutung, die Neumann für das Werden der rhein-fränkischen Barockarchitektur zuzusprechen ist, rechtfertigt es wohl, der Frage nachzugehen, die uns eigentlich am stärksten beschäftigen sollte und für die es seither noch keine befriedigende Antwort gegeben hat, nämlich der nach der Herkunft seiner Kunst.

(1) Vgl. W. Pinder, Deutscher Barock, Düsseldorf u. Leipzig, o. J.; K. Lohmeyer, Fr. J. Stengel, Düsseldorf 1911; ders., Joh. Seiz, Heidelberg 1914: G. Biermann, Barock und Rokoko, Leipzig 1914, und in diesem Buche A. Feulner, Die Plastik.

(2) Vgl. Boffrand, Livre d'Architecture, Taf. 55—60. Paris 1745 (Fol.).

Der Neumannbiograph Keller[1]) hat zum ersten Male die Vermutung ausgesprochen, daß der 1712 in der fränkischen Kreis-Artillerie als Gemeiner eingetretene Neumann die österreichischen Feldzüge mitgemacht und dort an den Bauten Fischer von Erlachs und Lukas v. Hildebrandts seine Kenntnisse gesammelt habe. Abgesehen von der Unbeweisbarkeit dieser Hypothese spricht auch der unwienerische Charakter der Bauten Neumanns gegen diese Annahme.

Es ist erst der jüngsten Zeit vorbehalten geblieben, durch eine Reihe von Einzeluntersuchungen zwar nicht das Problem der Entwicklung Neumanns zu lösen, aber wertvolle Fingerzeige für den Weg, der zur Aufhellung eingeschlagen werden muß, zu geben. Der Neuartigkeit dieser Forschungen wegen ist es nötig, zunächst kurz auf die Ergebnisse derselben einzugehen.

Zuerst wäre da auf die Ausgabe der Briefe[2]) einzugehen, die Neumann 1723 von seiner Pariser Studienreise an seinen Herrn, den Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn gerichtet hat, die einen tieferen Einblick in das Wesen des Architekten gestattet, als der bei der teilweisen Wiedergabe der Briefe bei Keller möglich war. Der Herausgeber, Lohmeyer, beschränkt sich, seinen Sonderuntersuchungen über die rheinfränkische Architektur[3]) entsprechend, darauf, diejenigen Stellen in seinen Anmerkungen zu kommentieren, die von besonderem Werte für die Erkenntnis Ritter v. Gruensteyns, Welschs usw. sind. Ich will deshalb versuchen, besonders die Äußerungen hervorzuheben, die uns für die Erfassung der Persönlichkeit Neumanns selbst von unerläßlichem Werte erscheinen müssen. Drei Tatsachen erscheinen mir da von ganz besonderer Wichtigkeit. Zunächst die, daß uns Neumann als erfahren nur auf einem Gebiete begegnet: nämlich auf dem des Festungsbaues. Er unterläßt es nicht, die ihm auf seiner Reise begegnenden Festungswerke genau zu besichtigen und seinem Herrn darüber zu berichten. Höchst charakteristischerweise findet sich unter diesen Stellen auch die einzige innerhalb der sämtlichen Briefe, in denen Neumann eine persönliche Ansicht zu äußern wagt. Er meldet über seine Besichtigung der Festung Kehl, teilt mit, daß Herr Obrist von Welsch und Herr Ulmann zweierlei Meinung gewesen sind und fährt fort[4]): „Meiner orths sagte, daß es leichter wirdt sein anzufangen an den orth, wo sich der rein dahin zu wenden beginnt, demselben allgemechlich vorkomen, wohmit die Force nach vndt nach gemindert wirdte, . . ." Eng hiermit zusammen hängen die beiden anderen Punkte, die ich hervorheben möchte, die aber aus der Tatsache, daß er Kenntnisse eigentlich nur auf dem Gebiete des Festungsbauwesens besessen haben kann, ihre Erklärung finden. Nur ein vollständiger Anfänger auf dem Gebiete der „Civil-Baukunst" konnte sich zu einem Bekenntnis verleiten lassen, wie wir es im Briefe vom 7. II. 1723 finden[5]): „Ich finde viele sachen, die sehr nützlich sein vndt ahn sonst mir schweer geweßene leichter werdten, wie ich dan mit denen freystehenden saulen dessen Architrafiis vndt Corniche weiß außzuladen keinen anstandt haben werdte

(1) Vgl. Ph. Joseph Keller, Balthasar Neumann, S. 6ff. Würzburg 1896, 4°.

(2) Vgl. K. Lohmeyer, Die Briefe Baltasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723, 4°, Düsseldorf 1911.

(3) Vgl. K. Lohmeyer, Fr. J. Stengel, 4°, Düsseldorf 1911; ders. Johannes Seiz, 4°, Heidelberg 1914.

(4) Vgl. K. Lohmeyer, Die Briefe Baltasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723, S. 9. Düsseldorf 1911.

(5) Vgl. K. Lohmeier, Die Briefe Baltasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723, S. 13. Düsseldorf 1911.

allenfals mann zu gallerien vnd Colonaden wirdt benöthiget finden . . ." Eine ganze Reihe von Bemerkungen läßt dann ferner gar keinen Zweifel darüber, daß er der Ornamentik ganz unselbständig gegenüberstand. Er läßt sich von allem, selbst von Stühlen und Betten Modelle machen und teilt ganz treuherzig mit, daß er sich den „Perain"[1]) und „Marot"[2]) gekauft habe. Nirgends findet sich eine Stelle, aus der hervorgeht, daß er ihm zusagende Ornamente, Details usw. abgezeichnet habe.

Diese Tatsache, daß wir in Neumann keinesfalls einen geschickten, mit der üppigen Ornamentik der Zeit frei schaltenden Künstler erblicken dürfen, hat auch Hirsch[3]) in einwandfreier Weise festgestellt. Durch seine Untersuchung ist der Nachweis erbracht, daß das sogenannte Skizzenbuch nicht von Neumann stammen kann und daß wir in dem Künstler vor allem den raumschöpfenden, von der Technik ausgehenden Architekten zu erblicken haben.

In glücklichster Weise bestätigt A. Feulners[4]) Untersuchung dieses Forschungsergebnis Hirschs. Feulner hat an den Beispielen der Kirchen von Holzkirchen (c. 1730), Gaibach (c. 1742) und Etwashausen (c. 1745) nachgewiesen, daß wir in den Grund- und Aufrissen Neumanns für diese Kirchengebäude durchaus konstruierte Risse, d. h. aus technisch-mathematischen Überlegungen entstandene zu suchen haben.

Zieht man das Fazit dieser neueren Untersuchungen, so kommt man zu einem Ergebnis, das von der seitherigen Bewertung Neumanns nicht unerheblich abweicht. Der Künstler wird uns als eine Persönlichkeit faßbar, die in ihrer Frühperiode eigentlich nur im Festungsbauwesen heimisch gewesen ist, die den mathematisch geschulten Techniker auch später nie verleugnet und die der Veranlagung entsprechend ihr Bestes und Eigenstes nur in Raumschöpfungen gegeben hat.

An dieser Feststellung kann der Versuch Fuchs',[5]) ein Mittelding zwischen dem von Keller geschilderten und dem von Hirsch erkannten Architekten zu konstruieren, nichts ändern. Als ebenso verfehlt muß man den Versuch ansehen, die Kunst Neumanns aus der Petrinis, Greisings und der Dientzenhofer herzuleiten.

Durch die Forschungen Hirschs und Feulners sind wir aber in der Erkenntnis der wahren Künsterpersönlichkeit Neumanns einen großen Schritt weiter gekommen.

Allerdings wird durch sie die Tatsache, daß der 32jährige Architekt im Jahre 1720 zu dem damals größten Bauprojekt als leitender Architekt berufen wurde, eigentlich noch unerklärlicher wie vorher. Es drängt sich da in natürlicher Weise die Frage, welche Verdienste Neumanns dieses Vertrauen erklären können, und die, woher er die Kenntnisse zur Bewältigung dieser Aufgabe hergenommen haben könnte, mit besonderer Gewalt auf. Ich möchte hier gleich noch einmal auf den angeblichen Einfluß der Wiener Bauten überhaupt eingehen. Wir sahen, daß die Teilnahme an den österreichischen Feldzügen Hypothese ist. Gesichert ist der Aufenthalt Neumanns in Wien erst 1730, also in einer Zeit, zu der die Entwürfe für seine Jugendarbeiten längst erledigt waren. Wir müssen aber dennoch die

(1) Vgl. Bérain, Diverses Inventions nouvelles, Paris o. J. u. a.

(2) Vgl. Jean Marot, Frises, Mascarons, Ornements pour Moulures u. a.

(3) Vgl. Fritz Hirsch, Das sogenannte Skizzenbuch Balthasar Neumanns. Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, Beiheft 8, Heidelberg 1912.

(4) Vgl. A. Feulner, Balthasar Neumanns Rotunde in Holzkirchen. Konstruierte Risse in der Barockarchitektur, Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, Jahrg. VI, S. 155ff. Heidelberg 1913.

(5) Vgl. Willy P. Fuchs, Die Abteikirche zu Neresheim und die Kunst Balthasar Neumanns (Stuttgarter Dissertation), Stuttgart 1914.

Bauten selbst befragen, zumal sich auch Gurlitt in seinen wegeweisenden Untersuchungen[1]), allerdings durch eine Zeichnung des sogenannten Skizzenbuches verleitet, verführen ließ, an einen solchen zu glauben. In Betracht kommen in der Tat ja wohl nur die Bauten Fischer von Erlachs und Lukas von Hildebrandts. Es genügt aber selbst der flüchtigste Vergleich der Grund- und Aufrisse, der Ornamentik usw., um festzustellen, daß von hier aus keinerlei Anregungen auf die Kunst Neumanns stattgehabt haben können.

Fast ebenso groß ist die Verschiedenheit, die wir zwischen Neumanns Werken und dem theoretischen Werk der Wiener Schule, nämlich dem „Entwurff einer historischen Architektur“ [2]) von Jos. Bernhard Fischer von Erlach feststellen müssen. Die wenigen Idealentwürfe, die in diesem Buche neben Fischers ausgeführten Bauten erscheinen, kennzeichnen Eigenarten, wie wir sie in keinem Bau Neumanns finden. Abgesehen davon, daß diese Entwürfe fast arm an Erfindung sind, fallen an ihnen vor allem die großen ovalen Fenster, die oberen offenen galerieartigen Aufbauten auf den Fassaden und die geringe Anwendung der Säulenordnungen bei meist einstöckigen Fassaden auf.

Um eine wirkliche Vorstellung von der Jugendzeit Neumanns zu erhalten, müssen wir die wenigen gesicherten Daten und Überlieferungen scharf ins Auge fassen. Er erhält 1711 als 24jähriger einen Lehrbrief der Büchsenmeister Ernst- und Lustfeuerwerkerey. Man darf also wohl mit Recht annehmen, daß er seit c. 1708 als Lehrling in Würzburg tätig gewesen ist. Da ich die wirklichen Quellen für Neumanns Kunst später namhaft machen werde, brauche ich mich nicht auf einen Beweis, daß die um 1700—1720 in Würzburg entstandenen Bauten keinen Einfluß gehabt haben, einzulassen. Hirsch[3]) weist auch schon mit vollem Recht auf einen wohl auf Bönicke[4]) zurückgehenden Zettel hin, in dem berichtet wird: „Im Umgange mit gebildeten Männern aus dem hiesigen Artilleriekorps sammelte er sich manche Kenntnisse, welche er bei seinem Gewerbe benutzen konnte und aus den mathematischen Wissenschaften entnommen waren. Dieses veranlaßte ihn, seine Feierstunden zur Erlernung dieser Wissenschaften zu verwenden[5]): er übte sich im Zeichnen und Verfertigen seltener Instrumente von eigener Erfindung . . .“ Aus diesem Bericht geht klar und deutlich hervor, daß es theoretische Beschäftigungen gewesen sind, die für Neumann die Grundlage seines Wissens gebildet haben. Unsere weiteren Untersuchungen werden die Glaubwürdigkeit dieser Erzählung vollauf dartun. Es gilt hier noch eines zu berücksichtigen. Mag es auch durchaus berechtigt sein, in den von Italienern errichteten oder durch italienischen Einfluß bedingten Bauten um 1700—1720 einen deutschen Kern zu erkennen, die Kluft, die zwischen diesen Werken und den aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts entstandenen besteht, wird dadurch nicht überbrückt. Da erhebt sich doch ganz naturgemäß die Frage, wer denn eigentlich den deutschen Architekten mit einem Male das Rückgrat derart gestärkt und wer ihnen die Möglichkeit gegeben hat, selbständig zu schaffen. Der Umschlag tritt mit dem Augenblick ein, in dem die deutschen Architekten nicht mehr in dem Maße von den in Deutschland arbeitenden Ausländern, namentlich den Italienern, abhängig waren.

(1) Vgl. Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland, 4°, Stuttgart 1889.

(2) Vgl. J. B. Fischer v. Erlach, Entwurff einer historischen Architektur (Gr.-Fol). Leipzig 1725.

(3) Vgl. Fr. Hirsch, a. a. O. S. 40.

(4) Vgl. Bönicke auf einem Zettel (Univ.-Bibl, Würzburg).

(5) Von mir gesperrt.

Bewirkt wurde er aber zweifellos durch das Erscheinen ausführlicher und leicht verständlich gehaltener architekturtheoretischer Schriften.

Das scheinbar unlösbare Rätsel der Frühkunst Neumanns löst sich leicht, wenn man diese theoretischen Schriften heranzieht. Von dem Augenblicke ab, von dem solche Werke im Handel erschienen waren, änderte sich das Werden der Architekten überhaupt. Waren es vorher die Stukkateure, Maurer usw. gewesen, die in Ausübung ihres Handwerks mit den führenden italienischen Architekten in Berührung kamen und dabei ihre architektonischen Kenntnisse sammelten, so sind es nun wieder, wie im 17. Jahrhundert, die militärischen Kreise, aus denen die Architekten hervorgehen. Diese Parallele ist höchst bezeichnend. Denn den militärischen Festungsbaumeistern und Offizieren des 17. Jahrhunderts war die Ausübung der Zivilbaukunst eben auch nur durch das plötzliche Aufkommen einer Reihe von architekturtheoretischen Schriften möglich gemacht worden. Nichts beweist schlagender die Tatsache, daß man mit den ausländischen Vorbildern direkt nichts anzufangen wußte, als die begierige Aufnahme der neuen Ideen, sobald sie durch deutschen Geist gewandelt waren. Vitruv war 1575, Serlio im gleichen Jahre, Vignola 1617 erschienen. Man verspürt keine Wirkung. Erst durch die Schriften Joseph Furttenbachs d. Ä.[1]) werden die Säulenbücher verdrängt und einer deutschen Barockarchitektur der Weg geebnet. Es ist bekannt, daß der 30jährige Krieg diesen Ansätzen ein Ende machte und daß die Fürsten nach demselben ausländische Architekten beriefen. Die Schriften Furttenbachs u. a. waren veraltet, neue Bau- und Raumideale zweifellos wieder im Auslande, diesmal besonders in Frankreich, gefunden worden. Wieder erscheinen Übersetzungen, Ducerceau 1559, Perret 1602, Dieussart 1697 und wieder ist der Einfluß gering. Das ändert sich in dem Augenblick, da ein Deutscher, von den heimischen Verhältnissen und Bedingungen ausgehend, die neuzeitlichen Anregungen benutzt und zugleich eine selbständige Architekturtheorie schafft. Diese Tat vollbrachte L. Chr. Sturm[2]). Seine Werke erschienen zu dem Zeitpunkte, in dem das Verlangen, die ausländischen Baumeister zu verdrängen, seinen höchsten Grad erreicht hatte. Wird man schon aus diesem Grunde begierig nach ihnen gegriffen haben, so war fernerhin der günstige Einfluß durch den Stoff und die Art seiner Behandlung gesichert.

Ehe ich kurz auf eine Analyse der Schriften Sturms eingehe, möchte ich auf die allgemeine Ähnlichkeit, die sie mit denen Furttenbachs haben, hinweisen. Auch Sturm ist wie Furttenbach voll der Bewunderung für die ausländischen Vorbilder und hält sich doch — genau wie jener — bei seinen eigenen Entwürfen kaum an sie. Dann beruht die Beziehung aber vor allem in der echt deutschen Gründlichkeit, mit der bei beiden die Anweisungen gegeben werden, und in der Beobachtung der praktischen Bedürfnisse bei diesen Anweisungen selbst.

„Dieses ist unser alter Brauch, unsere eigene Ingenia werden nicht geachtet und geringe geschätzet, aber den Ausländischen trauet man alles zu und muß alles ihr Thun vom Himmel her geredet seyn." Dieser bezeichnende Satz der Vorrede zur „vollständigen Anweisung zur Civil-Bau-Kunst" ist geradezu als Richtschnur für Sturms Werke anzusehen. Er will die heimischen Architekten von dem Gängelbande der Ausländer befreien und sie auf eigenen Füßen stehen lehren. Wir

(1) Vgl. V. C. Habicht, Die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts. Kap. I: Jos. Furttenbach d. Ä. in Zeitschr. für Architektur u. Ingenieurwesen, Jahrg. 1916, Heft 1, S. 1—30.

(2) Auf die Werke Sturms werde ich in einer Arbeit: „Die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts" ausführlicher eingehen. Eine Sturm nicht gerecht werdende Behandlung findet sich in: W. H. Dammann, Die St. Michaeliskirche zu Hamburg, S. 84ff. Leipzig 1909.

haben deshalb kein Recht, uns über platte Alltagswahrheiten lustig zu machen, wie sie uns in seinen Büchern zu begegnen scheinen. Die Bildung des „Gemeinen" Neumann wird wohl kaum eine allzuhohe gewesen sein, und wie verständig es ist, als Lehrer keine Voraussetzungen zu machen, das haben ja wohl auch schon solche erkannt, die „Gebildete" zu unterrichten haben.

Er erklärt zunächst einmal die Begriffe und Wörter, behandelt die Perspektive, die Anforderungen der Stärke, der Beqemlichkeit und Zierlichkeit, stellt die Zahlenverhältnisse klar und entwickelt dann alle die Fragen, die einen jungen Architekten vor allem beschäftigen müssen. Ich nenne die Lösung von Grundrissen, Aufrissen, die Anfertigung von Modellen, die Beobachtungen, die die Materialien erfordern. Weitschweifig werden dann die Säulenordnungen behandelt. Aber mit gleicher Ausführlichkeit geht er auch auf die ganze Inneneinrichtung der Gebäude ein. Die Anlage von Kirchen und Palästen, Rathäusern, Bürgerhäusern, kurz alle Aufgaben, die einem Architekten in der Zivilbaukunst begegnen konnten, werden ausführlich behandelt. 1708 war dieses Handbuch der Architektur erschienen. Also gerade in dem Augenblick, da das Bedürfnis nach einem solchen am dringendsten geworden war. In kurzer Folge erschienen dann noch eine ganze Reihe von Schriften, die wie geschaffen waren, eine selbständige Architektengeneration groß werden zu lassen. 1714 der „Prodromus architecturae Goldmannianae", ein Werk, das die großzügige Palastanlage behandelt. 1716 „Vollständige Anweisung alle Arten von regularen Pracht-Gebäuden nach gewissen Reguln zu erfinden...." In den Jahren 1718 und 1719 kamen schließlich die Sonderschriften heraus, die die Anweisungen zur Anlage von Kirchen, Regierungs-, Land- und Rathäusern, großer Herren Paläste entwickelten.

Sturms Veröffentlichungen sind im vollsten Sinne als Handbücher für Autodidakten geschrieben. Ein architektonisch veranlagter Kopf fand da alles, was er zur Grundlegung seiner „Kunst und Wissenschaft", wie Sturm die Architektur bezeichnenderweise nennt, gebrauchen mußte. Der größte Teil der Kenntnisse, die sich ein Anfänger wie Neumann aus diesen Schriften holen konnte, erstreckte sich allerdings auf so fundamentale und allgemeine Dinge, daß der Nachweis ihrer Herkunft gerade aus Sturms Schriften nicht möglich sein wird. Ja es ist nach meiner Meinung überhaupt mehr die einfach natürliche Überlegung, daß Neumann aus diesen theoretischen Werken seine Kenntnisse geholt haben muß, als der Einzelnachweis sklavischer Abhängigkeit, der hier geführt werden kann. Denn der wertvollste Ertrag eines erfolgreichen Studiums der Werke Sturms etwa konnte sich nur in der Befestigung von Kenntnissen äußern, deren Verwertung in der Praxis keine Schranken gesetzt waren. Der ausgeführte Bau wird uns ebenso wenig wie erhaltene Risse oder noch so detaillierte Archivnachrichten Auskunft darüber geben können, aus welcher Quelle der Architekt seine elementaren Kenntnisse gesammelt hat. Zum Teil deswegen nicht, weil von einer „Eigenhändigkeit" bei Werken der Architektur kaum die Rede sein kann und dann auch aus dem anderen Grunde, weil diese elementaren Kenntnisse viel zu sehr Allgemeingut — man kann sagen — aller Zeiten bedeuten, als daß es möglich wäre, aus ihrer Verwertung Schlüsse auf die Individualität zu ziehen. Wenn sich dennoch der Nachweis führen läßt, daß in unserem Falle Neumann seine grundlegenden Kenntnisse bei Sturm gesammelt hat, so liegt das an der Kraft des Stiles, der eben zwang, mit dem erworbenen theoretischen Schatz in bestimmten äußeren Formen zu schalten.

„Wir bitten vielmehr den Leser, daß er unsere Schrifften zu keinen Abgotte mache, auch keiner Art so gar anklebe, daß er nicht aus wichtigen Ursachen biß-

weilen ändern dürffe, sowohl in anderer, als in meinen Erfindungen. Vielmehr wolle ein jeder die Sache selber gründlich untersuchen, und seiner Freyheit gebrauchen, sich aber an keine Art gantz und gar binden, also, daß man nicht eines Haares breit davon abschreiten dürffe." Diese sehr vernünftigen Worte Sturms selbst bieten schon eine Erklärung dafür, daß wir bei Neumann keine sklavisch von seinem Lehrer kopierten Risse oder Entlehnungen von Einzelheiten wie Türen, Fenster usw. ausfindig machen können.

Man kann das umso weniger, weil Neumann zweifellos auch durch eine andere architekturtheoretische Schrift mit angeregt worden ist. Es ist dies der „Fürstliche Baumeister" Paul Deckers.[1]) Da Neumann durch dieses Werk ebenso gefördert wurde wie durch Sturms Schriften, muß ich zunächst kurz auf Deckers Publikation eingehen.

Ganz andere Anregungen dürfen wir bei dem Antipoden Sturms, nämlich bei Paul Decker, erwarten. Deckers architekturtheoretische Schriften verdienen diese Bezeichnung, die ihnen Sturm auch abgesprochen hat, im eigentlichen Sinne nicht. Es sind im wesentlichen Veröffentlichungen von Zeichnungen Deckers in Kupferstichen, bei denen die begleitenden Texte eine ganz untergeordnete Rolle spielen. Und doch! Wenn sie auch des klaren, logisch aufgebauten Wortes ermangeln, so offenbart sich in ihnen trotzdem eine verschwenderische Fülle selbständiger architektonischer und ornamentaler Reichtümer, die eben nur ein Rivale wie Sturm, aber sicherlich nicht ein Lernbegieriger wie Neumann verkennen und herabsetzen konnte. Mochte Sturm über die Fehler in der Raumverteilung noch so leicht spotten und noch so verächtlich das Vermögen der ornamentalen Erfindungen herabzusetzen versuchen, hier boten sich in der Tat Anregungen in überschäumender Fülle, die ein wählerischer Geist leicht nützen konnte.

Ehe ich auf die offenbaren Entlehnungen, die Neumann aus Deckers Veröffentlichungen genommen hat, eingehe, sei das Eigenartige der Deckerschen Werke kurz charakterisiert. Als das wichtigste Werk erscheint da die Prachtpublikation, die den Titel: Fürstlicher Baumeister oder architectura civilis (Augsburg 1711) trägt. Herrscht bei Sturm die verstandesmäßige Überlegung vor, so sprudelt hier eine überquellende Phantasie einen schier unerschöpflichen Reichtum von Einfällen aus. Durchaus im Vordergrund stehen die ornamentalen Entwürfe für die Inneneinrichtungen der Prachtsäle, Zimmer, Grotten und Kapellen. Aber nur ein neidvoller Blick wie der Sturms konnte dazu verleiten, auch den Grundrissen ihr Verdienst abzusprechen. Gerade die Unmittelbarkeit und das Überschäumende, die sich in diesen Rissen kundgeben, waren Elemente, die die Forderungen der kommenden Zeit vorweg erfüllten. Der klassizistisch geschulte und im strengen Regelwesen der italienischen und französischen Theoretiker befangene Sturm konnte diese Vorzüge umso weniger erfassen, als sein Ideal im Grunde das des 17. Jahrhunderts geblieben war. Wie anders aber mußten diese Entwürfe auf einen jungen Architekten wie Neumann wirken, der instinktiv ahnen konnte, daß hier Lösungen gegeben waren, wie sie in der Wirklichkeit auszuführen erst einer kommenden Zeit vorbehalten blieben. Schon der etwas lockende Titel mußte dazu verleiten, dies Werk in die Hand zu nehmen. „Fürstlicher Baumeister" zu werden, war und blieb ja schließlich das allein erstrebenswerte Ziel der jungen Architektengeneration der Zeit. Und der Inhalt konnte wohl kaum enttäuschen. Denn es ist da in überdies kunstvoll ausgeführten Kupfertafeln eine so unerhört üppige Fülle von Ornamenten ausgebreitet, daß mit der sinnvollen Anwendung des hier Gebotenen selbst der

(1) Fürstlicher Baumeister, oder: Architectura civilis ... Erster Theil, Inventirt und gezeichnet, Durch Paulus Decker ... Augspurg 1711, Anhang zum ersten Theil 1713, Anderer Theil Augspurg 1716.

anspruchsvollste Geschmack des mächtigsten Fürsten leicht befriedigt werden konnte. Decker hat mit diesen Entwürfen das denkbar Mögliche an verschwenderischer Prachtentfaltung geboten. Sie waren nicht zu überbieten. Und in der Tat finden sich auch keine Räume der Zeit, die eine solche, fast an Überladung streifende Üppigkeit der Ausstattung aufweisen. Und es kommt noch etwas hinzu, das ein Werk wie das Deckers geradezu als unentbehrlich erscheinen lassen muß. Das Bedürfnis nach üppiger, abwechslungsreicher Ausstattung war vorhanden. Kirchen und Klöster, Fürsten und Adlige suchten sich gegenseitig durch die Pracht auch der Innenausstattung ihrer Bauten zu überbieten. Diese Nachfrage stellte aber Anforderungen in erster Linie an die Phantasie. Mochte es schließlich noch möglich sein, durch Studium (wie es Sturm vorschlägt) ein tüchtiger Architekt zu werden, die Schöpfungen der Phantasie waren nicht erlernbar.

Wir haben bereits gesehen, daß Neumann in erster Linie Techniker gewesen ist. Es kann uns daher nicht wundern, wenn wir ihn den Anregungen Deckers nachgehen sehen, wo seiner Begabung an sich schon ein Ziel gesetzt war. Nach den Untersuchungen Feulners und Hirschs kann es ja kaum noch als neues Ergebnis angesprochen werden, wenn wir feststellen, daß Neumann als Innenkünstler nicht selbständig geschaffen hat. Uns beschäftigt in erster Linie die Frage nach dem Werden des Architekten, und da verdienen die Zusammenhänge mit den theoretischen Schriften Deckers vor allem eine Beachtung.

Halten wir zunächst einmal daran fest, daß die größte Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß Neumann, der ja nicht wie der aus einer wohlhabenden Familie stammende J. Fr. Stengel[1]) die Möglichkeit gehabt hat, eine Akademie zu besuchen, durch das Studium der in seiner Werdezeit (um 1708—1718) erschienenen architekturtheoretischen Werke den Grund zu seinen Kenntnissen in der Zivilbaukunst gelegt haben wird. Tun wir das, so müssen sich aus dem obengenannten Grunde natürlich auch Spuren dieser Schulung nachweisen lassen. Es wird sich deshalb empfehlen, folgende Gesichtspunkte hervorzuheben, die uns als bezeichnend bei Neumanns Bauten entgegentreten:

1. Die Konstruktion der Grund- und Aufrisse,
2. Die Schloß- und Palastpläne,
3. Die Kirchenpläne,
4. Die Ausstattung und Verwendung der Ornamentik.

DIE KONSTRUKTION DER GRUND- UND AUFRISSE.

Den Nachweis, daß die meisten Kirchen-Grund- und Aufrisse Neumanns als konstruierte anzusehen sind, hat Feulner bereits erbracht. Hinsichtlich des Verfahrens bei den Schloßanlagen möge eine Prüfung der Würzburger Residenz nach dieser Richtung hin genügen. Als Grundmaß ist bei dem Haupt- und Seitenflügel die lichte Säulenweite genommen. Die Seitenrisalite des Hauptflügels sind auf der Gartenseite 18mal so lang wie die Säulenweite des Portals. Bei den Nebenflügeln ist die Länge vermittelst der Säulenweite der äußeren Säulen gewonnen. Hier beträgt die Länge 16 × die Säulenweite. Auch die Geschoßhöhen des Mittelrisalits der Gartenseite sind konstruiert. Hier wendet Neumann wie bei der Fassade der Kirche zu Etwashausen die Konstruktion mit gleichschenkligen Dreiecken an, um die Geschoßhöhen zu finden. Ferner sind die Höhen der Seitengiebel durch Anwendung vorhandener Maße gefunden, sie betragen in lichter Weite die Hälfte der Pfeilerhöhen des Obergeschosses. Diese wenigen Beispiele genügen. Sie zeigen,

(1) Vgl. K. Lohmeyer, Fr. J. Stengel, S. 3ff. Düsseldorf 1911.

was ja auch gar nicht anders zu erwarten war, daß auch die Palastanlagen Neumanns konstruiert sind. Wer aber das Vorbild für diese Art und Weise des „Erfindens" von Grund- und Aufrissen geliefert hat, kann nach den vorausgegangenen Erörterungen wohl kaum mehr eine Frage sein. Es wäre lediglich hervorzuheben, daß Sturm noch bedeutend weiter geht.

DIE SCHLOSS- UND PALASTPLÄNE.

Die grundlegende und schwierigste Aufgabe des Architekten, nämlich die Gestaltung des Grundrisses, war durch die Werke Deckers und Sturms in einer Weise gelöst, daß hier wirklich nur angeknüpft zu werden brauchte. Sturms Verdienst beruht dabei besonders auf der Betonung der Rücksichtnahme auf deutsche Verhältnisse und auf den praktisch brauchbaren Lösungen, die er seinen Schriften beigibt.[1]) Es ist wichtig, hier noch einmal zu betonen, daß der Prodromus 1714 erschienen ist und daß kein vorher ausgeführter Bau diese Anpassung an die deutschen Verhältnisse in so ausgesprochener Weise verrät. Schmerber[2]) hat auf die Neuerungen, die man als Sturms Verdienst ansehen darf, hingewiesen. Er spricht es auch schon aus, daß „Sturm die Idealform eines Schlosses entworfen" hat. Es kann somit kaum ein Zweifel sein, daß Neumann hier seine Kenntnisse geholt haben wird. Die Betonung des corps de logis, die Unterbringung der Herrschaftsräume in diesem Geschoß, die Anlage des Hauptsaales, die Enfilade, die Verwendung vieler kleiner Zimmer — im Gegensatz zu den großen französischen —, die Benutzung des Mezzaningeschosses und die Einteilung desselben sprechen deutlich dafür.

Dann müssen aber vor allem auch die Entwürfe Deckers anregend gewirkt haben. Ein Grundriß wie der Tafel IV (Abb. 1) gebotene hat nachweisbaren Einfluß geübt. Die Anlage des Schlosses Werneck[3]) verleugnet ihn nicht. Aber auch in der Würzburger Residenz finden sich sehr starke Beziehungen. Ich verweise besonders auf die doppelte Treppenhausanlage, auf die Anordnung von Vorgemächern an den Hofseiten, die Unterbringung der Kapelle und damit korrespondierend eines Saales in den Seitenflügeln und die Verbindung des hufeisenförmigen Hauptbaues durch Quertrakte mit den Seitenflügeln. Die Beziehungen sind einleuchtend. Vor allem verdient das Vorkommen der doppelten Treppenhausanlage eine ganz besondere Hervorhebung.

Die gleichen Einflüsse lassen sich bei der Gestaltung der Fassadenaufrisse feststellen. Charakteristischerweise hält sich Neumann dabei stärker an den nüchternen Sturm. Die Einteilung der Geschosse, der obere Abschluß mit einer Attika mit Vasen und Statuen (Abb. 2) und die Bildung der Dreiecksgeschosse über den Giebeln finden sich in vorbildlicher oder wenigstens doch anregender Form bei Sturm. Unter Sturms Plänen taucht auch im Gegensatz zu den Wiener Bauten zuerst das Motiv auf, die großen Dreiecksgiebel mit vielfigurigen Reliefs zu schmücken. Es kann kein Zweifel sein, daß Neumann diese charakteristische Schmückung der Fassade von Sturm übernommen hat. Ganz besonders deutlich wird die Abhängigkeit bei einem Vergleich des Giebels des Eckrisalits der Gartenseite des Würzburger Schlosses[4]) und des Giebels auf Tafel 6 in Sturms Prodromus (Abb. 3).

(1) Vgl. besonders L. Ch. Sturm, Prodromus architecturae Goldmannianae (Gr.-Fol.), Augsburg 1714, und ders., Vollständige Anweisung großer Herren Paläste starck, bequem . . . anzugeben, Augsburg 1718.
(2) Vgl. H. Schmerber, Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Straßburg 1902.
(3) Abb. bei Keller, a. a. O. S. 95.
(4) Vgl. Abb. bei Keller, a. a. O. Abb. 7.

Für die kleineren Schloßanlagen Neumanns, wie Steinbach (1725—28) und Werneck (1731—47) läßt sich der Nachweis erbringen, daß dieselben durch die bei Sturm und Decker als „vornehme adeliche Schlosser auf dem Lande" bezeichneten Gebäude angeregt worden sind. Bei dem Schlosse in Steinbach ist das Typische die Hförmige Gestaltung des Grundrisses mit einem großen Saal in der Mitte und kleineren Räumen in den Seitenrisaliten. Unter den vielen Vorbildern bei Sturm und Decker seien nur die in Deckers „Fürstl. Baumeister" I. Teil abgebildeten Risse 2 und 3 und der im „Fürstl. Baumeister" II. Teil Tafel 28 (Abb. 4) befindliche herangezogen. Bei der Gestaltung der Fassade greift Neumann auf den nüchterneren und praktischeren Sturm zurück, der in einer besonderen Schrift die Anlage von Landhäusern behandelt und etwa mit Tafel I[1]) (Abb. 5) das Vorbild abgab. Der Grundriß der Schloßanlage in Werneck dagegen ist ohne das von Decker im „Fürstl. Baumeister" Ander Teil, Tafel 4, gegebene Vorbild nicht denkbar.

Eine stets und mit Recht besonders hervorgehobene Stellung nehmen die Treppenhausanlagen in Neumanns Werk ein. Dieses Verdienst soll Neumann ebensowenig wie alle seine anderen durch den Nachweis geschmälert werden, daß er auch hierbei auf grundlegenden Vorarbeiten der Theoretiker aufbaut. Es wäre ja auch sonderbar, wenn der in der Zivilbaukunst „kaum Erfahrene" 1720 auf ein so kühnes Projekt wie das für das Würzburger Schloß geplante ohne irgend ein Vorbild, zum mindesten eins, das die Bewältigung der ungeheuren technischen Schwierigkeiten gewährleistete, gekommen wäre. Die beiden Glanzleistungen Neumanns auf diesem Gebiete fallen in seine Anfangszeit als Zivilbaumeister: die Treppe im Würzburger Schloß (um 1720) und die im Bruchsaler Schloß (um 1730). In Würzburg ist es die doppelte großzügige Anlage, in Bruchsal der in einem befreienden Podest endigende Aufbau, die unsere höchste Bewunderung verdienen.

Hirsch[2]) hat in einer anschaulichen Arbeit über die Nebentreppen im Bruchsaler Schloß (südliche und nördliche Hälfte des corps des logis) auf den Einfluß Blondels hingewiesen. Neumanns Treppenanlage führt er nicht auf ihren Ursprung zurück. Und doch kann keine Frage sein, daß für sie Deckers theoretische Werke die Grundlage gebildet haben. Überdies finden sich bei Decker, also beinahe 30 Jahre früher als in Blondels Werk auch schon Risse, die sehr wohl für die Nebenanlagen, die um 1752 nachträglich im Bruchsaler Schloß eingebaut wurden, als Vorbilder gedient haben können. Die doppelten Treppenhausanlagen sind geradezu als eine Eigentümlichkeit der Entwürfe Deckers anzusprechen. Abgesehen von den großen Grundrissen im „Fürstlichen Baumeister" I. Teil, 8, und Ander Teil, 4 (Abb. 1) finden sich in der „Civilbaukunst" eine ganze Reihe solcher Pläne. Ich mache die Risse im Teil III H und I namhaft. Zweifellos haben auch die Entwürfe P. J. Sängers[3]) anregend gewirkt, dessen Pläne selbst aber nur durch starke Anlehnung an Decker entstanden sein können.

Ebenso verhält es sich mit der Bruchsaler Anlage. Hierfür waren vorbildlich gewesen „Civilbaukunst" III. Teil, Riß B Nr. 4, Riß C, A und vor allem P. J. Sängers Riß g (Abb. 6). Angesichts dieses Entwurfes kann ja wohl nicht der geringste Zweifel sein, daß ihn Neumann sogar direkt für seine Bruchsaler Anlage[4]) benutzt

(1) L. Ch. Sturm, Ein sehr nöthiges Haupt-Stuck der vollständigen Anweisung zu der Civil Bau-Kunst, nach Nicolai Goldmanns Gründen, von Land Wohnungen mit Meyereyen. . . . Augsburg 1721.
(2) Vgl. Fritz Hirsch, Eine Treppenstudie. Zeitschr. f. Geschichte d. Architektur, Jahrg. II, S. 155 ff. Heidelberg 1908/09.
(3) P. J. Sänger, Vorstellung einiger Modernen Gebäude . . . Nürnberg o. J. (ca. 1720).
(4) Vgl. Fritz Hirsch, ebenda, Abb. 1.

hat. Die Änderungen, die Neumann vorgenommen hat, sind angesichts der Übereinstimmungen ganz geringfügiger Natur. Wir finden hier und dort einen von acht Säulen getragenen Podest, um den die Treppe kreisförmig herumgeführt ist, die kreuzförmige Verteilung der Zugänge und Eingänge zu den Gemächern in der mittleren Etage und dem entsprechend eine fast wörtliche Wiederholung der Mauer und Säulenanlagen. Bei dem Riß N der „Vorstellung einiger Modernen Gebäude" wiederholt Sänger das Motiv und bringt hier auch die seitlich angelegten Wendeltreppen, wie sie in Neumanns Plan erscheinen. Man darf also mit allem Recht annehmen, daß Neumann unter Benutzung beider Risse, besonders aber des auf Seite g befindlichen, seinen Entwurf geschaffen hat.

DIE KIRCHENPLÄNE.

Sturm sagt in seiner „vollständigen Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzulegen" in der Einleitung über den Bau katholischer Kirchen: „obwohlen nun so viel außerlesene schöne Muster und Exempel von solchen Kirchen zu Rom / zu Paris und anderstwo abgezeichnet und in Kupffer gebracht worden, daß wenig Casus sind, die man daselbst nicht erörtert findet, so ist doch der Mangel an Beschreibungen derselben sehr groß, an förmlicher Anweisung aber / solche Gebäude wohl anzulegen meines Wissens gar noch nichts vorhanden".[1]) Mag ein gewisses Selbsbewußtsein aus diesen Zeilen sprechen, so darf man aber auch nicht übersehen, daß Sturm mit seinen „Anweisungen" tatsächlich zum ersten Male brauchbare theoretische Winke gegeben hat.

Es versteht sich von selbst, daß seine sämtlichen Vorschläge nach streng mathematischen Gesichtspunkten aufgestellt sind. Ich hebe die wichtigsten hervor und nenne dabei gleich die Befolgung derselben durch Neumann.

„Die Breite des Schiffes und des Chors kan höchstens nicht mehr halten als der Diameter der Kuppel, wird aber besser etwas kleiner gemachet, unter dreyßig Fuß soll sie doch nicht leicht betragen." Bei der Pfarrkirche in Gaibach ist die Breite und Länge des Schiffes = dem Durchmesser der Kuppel.

„Die Länge des Schiffes muß niemahl mehr als dreymal seine Weite / wie in der St. Peterskirche zu Rom / sonst aber allemahl gegen der Weite eine gute Verhältniß haben." Es gibt kein Beispiel dafür, daß Neumann gegen diese Regel verstoßen hätte. Meistens ist die Länge des Schiffes 2—3 so groß wie die Weite.

„Je größer der Raum zwischen den Pfeilern ist / welche das Gewölbe des Schiffes tragen, und je kleiner die Pfeiler selbst sind, doch unbeschadet der behörigen Stärke, je besser und schöner ist es." In Schönthal, Holzkirchen, Vierzehnheiligen hält sich Neumann streng an diese Vorschrift.

„ . . . Aber die Bögen auf freystehende geküppelte Säulen über ihren Gebälcken zu setzen, ist wohl vor eine der größesten Schönheiten zu halten." (Vgl. Kreuzkirche in Etwashausen.)

„Der Chor wird billigst dem Schiff an Breite gleich gemachet, am förmlichsten aber eben so lang als breit gerade ausgeführet / und hernach mit einem halben Circul beschloßen . . ." Unter den vielen Beispielen, bei denen sich Neumann streng an diese Regel hält, nenne ich Münsterschwarzach und Neresheim.

Von allergrößtem Werte mußten sich aber Sturms genaue Anweisungen hinsichtlich der Anlage von Kuppeln für den lernenden Architekten erweisen. Er betont

(1) Vgl. L. Ch. Sturm, Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben. Augsburg 1718.

auch hier mit Recht, daß er diese Ausführungen zum ersten Male bringt. „Denn was Blondel in seinem Cursu Architecturae davon hat / Part. IV Cap. VI u. VII / ist gar wenig und unvollkommen, / und was Daviler in seinem Vignola davon vorgebracht, ist vor nichts zu schätzen." Selbstverständlich handelt es sich bei diesen Ausführungen in erster Linie um konstruktive Fragen, also um „Grundlagen", die in ausgeführten Bauten Neumanns nachzuweisen wohl kaum möglich sein werden. Auch hier kann man nur auf die Tatsache verweisen, daß den deutschen Architekten wirklich zum ersten Male eine Entschleierung der von den Italienern ängstlich gehüteten Geheimnisse geboten war, daß sie hier eine Anleitung fanden, die sie sicher auch benutzt haben werden.

Die größten Übereinstimmungen zeigen aber die frühe Klosterkirche in Holzkirchen und Sturms Entwürfe Tafeln III—VIII[1]) (Abb. 7). Sturm hat mit seinen Rissen das unzweifelhafte Vorbild gegeben, wie eine solche Zentralanlage aufzubauen war. Die Ordnung mit acht auf hohen Sockeln stehenden Kompositsäulen, die Verteilung der Fenster, die Gestaltung des Außenbaues und vor allem die Anlage der Kuppel und der von Säulen getragenen Laterne wirkten vorbildlich auf Neumanns Plan. Gegenüber diesen Anregungen und der Übernahme der Konstruktion, wie sie auch Sturm anwendet, bedeuten die Änderungen Neumanns wenig. Er läßt die von Sturm über dem Gesimse angebrachten Fenster weg und ändert die Lichtdurchbrechungen in der Kuppel. Im Ganzen zeigt sich hier aber eine Abhängigkeit, wie sie eben nur in Neumanns Frühzeit möglich war.

Die Konstruktion der Risse hat auch Fuchs[2]) hinsichtlich der Pläne Neumanns für die Kirche in Neresheim nachgewiesen. Hier verhält sich die Höhe von Fußboden bis Oberkante Gebälk zu der Scheitelhöhe der Langhauskuppeln wie 3 : 2. Die Höhe des Zwickelgewölbes der Vierungskuppel zur Kuppel selbst wie 2 : 3. Und die Breite des Mittelschiffes entspricht genau der Höhe des Langhauses vom Fußboden bis Oberkante Gebälk. Wenn Fuchs diese Tatsache als belanglos hinzustellen versucht, so verkennt er das raumschaffende Talent Neumanns sehr. Für ihn ist es wichtiger, immer auf die Anregungen durch Greising, Petrini und die Dientzenhofer hinzuweisen. In geringfügigen Kleinigkeiten mag das ja wohl auch stimmen. Für die Erfindung der Grundrisse und Aufrisse kommen diese Meister aber nicht in Betracht. In keinem Zusammenhange steht auch das Giebelmotiv des Fuldaer Domes und der Mitteltrakt des Klosters Ebrach, den Fuchs herstellen will, um die Abhängigkeit Neumanns von der Kunst Joh. Leonh. Dientzenhofers darzutun. Noch weniger kann man ein solches Verhältnis zwischen der Klosterkirche zu Banz und der von Neresheim darstellen. Das Schloß Pommersfelden hat deswegen keine Beweiskraft als anregender Bau auf die Kunst Neumanns, weil es, wie ich noch ausführen werde, sicher von Neumann selbst entworfen worden ist.

Den strengen klassizistischen Zug in Neumanns Bauten hat man öfters betont. Feulner[3]) sagt bei der Besprechung der Kirche zu Holzkirchen: „Niemals mehr tritt die Neigung zum Klassischen, oder besser gesagt zum Klassizismus, die das ganze Lebenswerk Balthasar Neumanns durchdringt, mit solcher Bestimmtheit auf, wie hier in diesem Frühwerk." Er denkt sich diese Tatsache durch Beeinflussung von seiten Boffrands u. a., die während der Pariser Reise Neumanns stattgehabt haben soll. Ähnlich urteilt Fuchs[4]): „Überhaupt ist das Schloß zu Würzburg, namentlich

(1) Vgl. L. Ch. Sturm, a. a. O.
(2) Vgl. W. P. Fuchs, a. a. O. S. 9—10.
(3) Vgl. Feulner, a. a. O. S. 160.
(4) Vgl. Fuchs, a. a. O. S. 59.

dessen Erdgeschoß, der beste Beweis für eine Beeinflussung Neumanns durch französisch-klassizistische Ideen. Eine Beeinflussung, die jedoch weniger auf direktem Wege als durch Vermittlung Dientzenhofers vor sich gegangen ist.“ Wie wenig klassizistische Züge die Bauten Dientzenhofers aufweisen, das beweist ein Blick auf Bauten wie die Kirche zu Banz. Es könnte sich für uns höchstens darum handeln, den Nachweis zu erbringen, wodurch das klassizistische Streben in Sturms Werken einen so vorherrschenden Rang einnimmt. Die Erörterung dieser Frage würde uns hier zu weit führen.[1]) Es kann uns bei dieser Untersuchung ja auch vollständig genügen, auf den klassizistischen Charakter der Werke Sturms hingewiesen zu haben.

Neben der Befolgung der allgemeinen Hinweise Sturms lassen einzelne Bauten aber auch eine unmittelbare Anlehnung an den Gesamtentwurf erkennen. Am einleuchtendsten kann diese Behauptung wohl durch einen Vergleich von Neumanns Kirche zu Münsterschwarzach mit den Plänen Tafel I, III (Abb. 8) und IV in Sturms Werk[2]) nachgewiesen werden. Der Grundriß[3]) stimmt fast wörtlich mit dem von Sturm Tafel III gegebenen überein. Langhaus mit zwei Türmen an der Westseite, rechteckig geschlossenes Querschiff, große Kuppel über der Vierung mit Pfeilern, mit Wendeltreppen im Innern, rechteckiger Chor von Langhausbreite und Abschluß im Osten mit Halbkreisbogen. Im Aufbau und der Gestaltung der Fassaden sind Sturms Pläne I (Abb. 9) und IV zweifellos anregend gewesen. Die sehr auffallende Gliederung des Westportals mit einer Säulenstellung, die einen Balkon tragen, die Anbringung eines Rundfensters darüber und die Formung des Dreiecksgiebels finden sich in Sturms Aufriß (Abb. 9).

Die aufgeführten Bauten und die zum Vergleich herangezogenen Theorien und Pläne Sturms haben sich als in deutlichem Zusammenhang stehend erwiesen. Die klassizistische Strenge der Frühbauten Neumanns findet hierdurch ihre Erklärung. Mutet sie auf rheinfränkischem Boden fremd an, so wird das ein Geist wie Neumann auch selbst bald empfunden haben. Und in der Tat zeigen ja auch spätere Bauten eine nicht zu leugnende Hinneigung zu dem rheinfränkischen Barock. In seinen Frühwerken konnte Neumann diesen Wechsel noch nicht vollziehen. Dafür war der Artillerist und Ingenieur auf dem ihm wohl zunächst am wenigsten vertrauten Boden der Kirchenbaukunst zu stark abhängig von den Quellen, aus denen er in seinen Mußestunden Belehrung erfahren hatte.

DIE AUSSTATTUNG UND DIE VERWENDUNG DER ORNAMENTIK.

Wir haben gesehen, daß es nicht angängig ist, in Neumann außer dem raumschöpfenden Künstler auch noch den geübten Zeichner oder gar Erfinder reicher Ornamente zu erblicken. Dieser Umstand kann aber natürlich nicht daran hindern, anzunehmen, daß die in und an den von ihm ausgeführten Bauten vorkommenden Ornamente auf seinen persönlichen Geschmack zurückzuführen sind, und daß er auch so viel Zeichentalent besessen hat, eine andeutende Skizze zu entwerfen.

Hinsichtlich der Innenausstattung der Frühwerke scheint mir besonders die auf Wunsch des Fürstbischofs veranlaßte Studienreise nach Frankreich aufschlußreich

(1) Ich werde darauf in der angekündigten Arbeit eingehen. Hier sei nur vermerkt, daß es einerseits die Einflüsse Nic. Goldmanns, dann aber auch der Davilers, obwohl Sturm gerade diesen öfters stark tadelt, gewesen sind, die den auffallend starren klassizistischen Zug in Sturms Anschauungen bewirkt haben.

(2) Vgl. Sturm, a. a. O.

(3) Vgl. Kitzingen, Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Abb. 133 u. 134. München 1911.

zu sein. Zweifellos fühlte man, daß die Vorlagen, die Neumann benutzt hatte, veraltet gewesen waren. Daß sie auf Deckers „Fürstlichen Baumeister" zurückgegangen sein werden, ist allerdings nur indirekt zu beweisen, da ja die Innendekorationen des Schlosses aus späterer Zeit stammen und uns keine Vorstellung mehr von dem Aussehen der ursprünglich von Neumann vorgeschlagenen Pläne gestatten. Auch die sehr einfach gehaltenen Dekorationen im Hauptsaal des Schlosses Steinbach (1723—25)[1]) genügen nicht, uns ein klares Bild zu machen.

Wir müssen uns deshalb vor allem an die am Äußeren verwandten Dekorationen halten, um zu einem Urteil gelangen zu können.

Untersuchen wir das Portal der Schönbornkapelle, so fallen da als besondere Merkmale auf: die Anwendung eines durchbrochenen Giebels mit aufsitzenden Figuren, die Anbringung eines Rundfensters darüber und als oberen Abschluß über diesem Fenster einen reich verkröpften Korbbogenschluß mit Vasen und einem Putto.[2]) Der als oberer Abschluß dienende Dreiecksgiebel wiederholt die Anbringung von Figuren auf den Schrägseiten und die von Putten auf der Mitte. Alle diese Momente finden sich bei Decker, wenn auch nicht in einem Gebilde vereint. Ich bilde die Tafel XVIII des II. Teils der „Civilbaukunst" ab (Abb. 10) und erwähne, daß außer dieser Tafel auch die XVII. namentlich für die Gestaltung der Vasen mit aufschlagender Flamme, wie sie auf der Attika stehen, anregend gewesen ist. Bei Decker finden wir in Tafel XIII (Abb. 11) auch die auf dem oberen Fensterbogen aufsitzenden Figuren, wie sie an den Wänden der Schönbornkapelle in ähnlicher Form erscheinen. Bezeichnenderweise ist der Entwurf Bl. 133 des sog. Skizzenbuchs „Oval Fenster von der Hochfürstlichen Schönbornischen Capellen in den Hohen Dom"[3]) nicht in der Form ausgeführt worden. Dieser Entwurf steht aber in engstem Zusammenhange mit dem Riß XII der Deckerschen „Civilbaukunst".

Ganz ähnlich verhält es sich bei der Verwendung der Ornamentik am Außenbau des Würzburger Schlosses. Namentlich die stets als besonders „Neumannisch" hervorgehobenen Fenster des Mittelstockes[4]) gehen zweifellos auf Vorbilder Deckers zurück. Aber auch hier läßt sich feststellen, daß eine Verschmelzung der verschiedenen Arten stattgefunden hat, daß also eine direkte Kopie nirgends vorliegt und sich somit ein selbständiger und wählerischer Geschmack bekundet. Die Kartuschen mit den Kronen des Nordflügels stehen den im Riß XIV (Abb. 12) dargestellten sehr nahe. Das merkwürdige Ausklingen der Rahmen in Ohrmuscheln findet sich gleichfalls auf diesem Risse Deckers. Die Verwendung von Frauenköpfen auf Muschelornament, wie sie in den Seitenfenstern des Mittelflügels vorkommen, ist ein geradezu typisches Motiv für Decker, das bei allen Innendekorationen des „Fürstlichen Baumeisters" wiederkehrt. Auffallend ist das merkwürdige Rahmen der Seitenpfosten der Fenster im Hauptgeschoß des Mittelflügels. Es läßt sich hierfür kein direktes Vorbild unter den Fenstern Deckers namhaft machen. Dagegen darf man betonen, daß in genau so überraschender Weise wie an Neumanns Fenstern diese gerafften (für Stuckbildung vorgesehenen) Stoffbildungen in einer Reihe von Rissen im „Fürstlichen Baumeister" als Wandstreifenfüllungen erscheinen (z. B. Riß 28, 29, 30, 36 usw.).

Wie genau Neumann seinen Decker studiert haben muß, das geht aus der Verwendung eines höchst seltsamen Fensterschmuckmotivs hervor. Auf dem Riß 53

(1) Vgl. Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Bd. Bez.-Amt Lohr, Abb. 111. München 1914.
(2) Vgl. Abb. in Corn. Gurlitt, Historische Städtebilder, Bd. II, Tafel 28. Berlin 1902.
(3) Vgl. Fr. Hirsch, Das sog. Skizzenbuch, a. a. O. Tafel V.
(4) Vgl. Corn. Gurlitt, Historische Städtebilder, a. a. O. Tafeln 20 und 21.

des „Fürstlichen Baumeisters“ stehen auf den Türbogen Vasen auf und lagern an den Seiten Putten. Genau denselben Schmuck finden wir an den Fenstern des Erdgeschosses des Mittelrisalits der Hofseite.

Außer bei den Fensterbildungen zeigt sich namentlich in der Gestaltung der Attika ein starkes Anlehnen an Deckers zahlreiche Vorbilder. Sowohl die schwere Bildung des Attikageländers wie die Verwendung von Vasen und Figuren und unter diesen die zahlreichen posaunenblasenden Genien gehen auf Deckers Zeichnungen zurück.

Schließlich darf noch auf das Vorkommen der vielfachen Kriegsembleme (vgl. Abb. 2, 3, 5 und 11) hingewiesen werden, das sich nur durch Entlehnung erklären läßt, da diese ja eigentlich keinen gegebenen Schmuck für ein fürstbischöfliches Gebäude bedeuten. Sie begegnen uns an den Balkonen der Hofseiten, an denen der Gartenseite, den Giebeln und im Treppenhause. Auch hier ist nicht nur ein Beispiel namhaft zu machen, sondern zu betonen, daß sowohl Decker als auch Sturm diese Kriegsemblemata: Helme, Panzer, Schilde usw. durchgängig besonders auch an den Balkonen mit Giebeln benutzen.

Die Betrachtung der Ornamentik an den gewählten Beispielen der Frühbauten Neumanns kann also nur das bereits gefundene Resultat hinsichtlich der Herkunft der Kenntnisse des Architekten auf dem Gebiete der Zivilbaukunst bestätigen.

ERGEBNIS.

Es kann nach diesen Ausführungen keine Frage mehr sein, woher Neumann seine Kenntnisse in seinen „Freistunden“ geholt hat. Ließen sich auch schlagende Beweise dafür erbringen, daß es die zeitgenössischen Architekturtheoretiker gewesen sind, an deren Werken sich der strebsame „Artillerist“ geschult hat, so müßte es doch nicht die Persönlichkeit Neumanns sein, wenn dieser Nachweis ein ganz leichter gewesen wäre. So einleuchtend und natürlich die Sachlage an sich ist und so starken Nachdruck ich zur Überzeugung von derselben zunächst einmal auf die Abhängigkeit Neumanns von Sturm, Decker und Sänger legen mußte, so wenig will ich damit die Verdienste Neumanns schmälern. Es kann ja zweifellos nichts schaden, der nebulosen und sentimentalischen Vorstellung, als habe sich das gute „Armeleutkind“ Neumann lediglich durch eigene Kraft zu um so erstaunenswerterer Größe durchgerungen, Einhalt zu gebieten. Gewaltigere als Neumann hätten aus nichts auch nur ein Nichts erschaffen können. Auch der Genius, und vielleicht gerade er, bedarf der Anhalte und Stützen, um zum Lichte zu gelangen. Was Neumann aus den in diesen Untersuchungen nachgewiesenen Anregungen gemacht hat, bedarf keiner Ausführungen. Seine Werke, das Würzburger Schloß und Bauten wie die Kirchen zu Münsterschwarzach und Neresheim zeugen zur Genüge davon. Nicht zum wenigsten ist es die Energie, die die Vollendung dieser Werke ermöglichte, die unsere Bewunderung verdient. Denn, so groß die theoretische Abhängigkeit sein mag, so bleibt doch ein gewaltiger Unterschied zwischen dem kühnsten Schaffen auf dem Papier und dem alle Widerstände, Bedenken, Sorgen und Mißschläge überwindenden Wirken in der Tat!

Steht für uns die Herkunft der Kenntnisse Balthasar Neumanns auf dem Gebiete der Zivilbaukunst nach den obigen Ausführungen auch fest, so bleibt doch noch eine Frage, die der Beantwortung harrt. Es ist die, durch welche Bauten sich Neumann wohl das Vertrauen des Würzburger Fürstbischofs erworben haben könnte.

Da scheint es mir keinem Zweifel obliegen zu können, daß die Bauten in Pommersfelden und in Kloster Ebrach die Frage lösen können. An dem Eingreifen Neumanns in Ebrach 1716 ist nicht zu rütteln. Nun erweisen sich aber sowohl die Fassadengliederung wie vor allem auch die Treppenhausanlagen beider Bauten als so verwandt, daß nur der gleiche Architekt hier wie dort seine die Ausführung bestimmende Hand im Spiele gehabt haben kann. Nach der Darstellung der Herkunft der Kunst Neumanns kann es sich für uns lediglich darum handeln, nachzuweisen, daß bei beiden Bauten Sturms und Deckers Schriften Pathe gestanden haben. Es kann nun nicht als Zufall bezeichnet werden, daß dieser Nachweis vollkommen überzeugend zu erbringen ist. Vergleicht man Neumanns Entwurf für Kloster Ebrach[1]) mit der Tafel V von Sturms „Civilbaukunst", so ergeben sich weitgehende Übereinstimmungen. Die starke Betonung der mit Balustern geschmückten Geländer und die Einrahmung der Etagen mit dem gleichen Schmuck, sowie die Durchführung der korinthischen Säulen stimmen überein. Die reichere Ausstattung, wie sie dann bei der Ausführung angewandt worden ist, nämlich die Aufstellung von Vasen, Putten und Figuren geht auf die Vorbilder zurück, die Decker in seinem „Fürstlichen Baumeister" gegeben hat.

Das Rätsel der Kunst Balthasar Neumanns dürfte demnach gelöst sein. Der vom Festungsbau — genau wie seine Kollegen im 17. Jahrhundert — zur Zivilbaukunst überschwenkende Architekt verdankt sein Werden — in übrigens typisch deutscher Weise — den gerade zur rechten Zeit erscheinenden theoretischen Schriften, dank seiner persönlichen Begabung weiß er wie kein anderer den rechten Nutzen aus ihnen zu ziehen und es gelingt ihm — notwendiges Glück für werdende Genies — in frühen Jahren bei vielbeachteten Bauten — Pommersfelden und Ebrach — seine Sporen zu verdienen, so daß aller weiteren Entfaltung nichts mehr hindernd im Wege stand.

(1) Vgl. Otto Albert Weigmann, Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 34), Abb. 9. Straßburg 1902.

DAS CAVAZZOLA-BILD IN DRESDEN

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

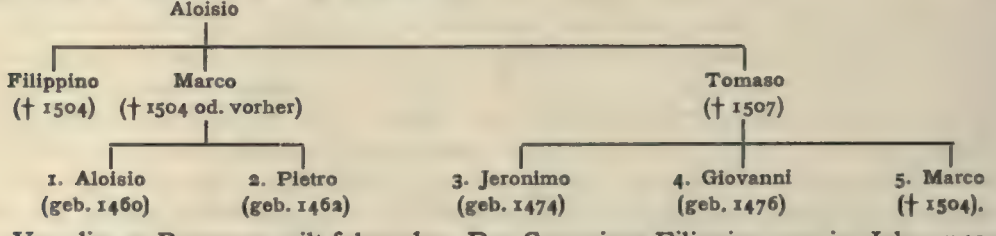
Von JOSEF KOHLER

Einer der höchsten Schätze der Dresdner Galerie, ein unvergleichliches Meisterwerk der Porträtkunst ist das Bild Cavazzolas, das dort im Katalog unter Nummer 201 angeführt wird und gegenwärtig mit Recht unter den größten Sehenswürdigkeiten in einer Art von Tribuna aufgehängt ist. Welch ein Bild! Es vereinigt die fast unversöhnlichen Gegensätze: das packende Wirklichkeitsgefühl eines Velasquez mit dem metaphysischen Zug eines Piombo. Die Person ist völlig individuell wiedergegeben, zugleich aber auch das der Person innewohnende Ewige und Unvergängliche.

Von dem Mann, der in solcher Wirklichkeit vor uns steht, wußte man früher nur, daß er ein Mitglied der Famile Megli war, denn das Bild war ein Familienstück dieser Familie und kam von hier aus in den Handel.

Dieser Mann von ganz hervorragender Kraft und Individualität, wollend und suchend zugleich, hatte mich längst angezogen, und ich ließ im Archiv von Verona darüber durch den Archivar Gaetano da Re Nachforschungen anstellen. Bereits im „Tag" vom 8. Dezember 1911 konnte ich zur Ergänzung des Dresdner Katalogs berichten, daß der abgebildete Mann Joannes Emilius (von der Familie der Megli) war, ein Jurist und Protonotarius apostolicus, und daß er in der Veroneser Stadtliste von 1501 als 25jähriger Jüngling aufgeführt wird. Diese Notiz wurde auch im neuen Katalog aufgenommen. Im übrigen ergaben die erwähnten Nachforschungen folgendes:

In den Registern vom Jahre 1501 erscheinen von der Familie Megli folgende Personen: Aloise (= Aloisio), 41 Jahre, und Pero (= Pietro), sein Bruder, 39 Jahre alt, sodann Tomaso, dessen Alter nicht angegeben wird, endlich dessen Söhne Jeronimo, 27 Jahre, Zuan (Giovanni), ein Studierender, 25 Jahre, und Marco (Cavaliere), 22 Jahre alt. Der Stammbaum, der sich hiernach und nach anderen Mitteilungen aufstellen läßt, ist folgender:



Von diesen Personen gilt folgendes: Der Canonicus Filippino war im Jahre 1504 tot, sein Bruder Marco starb schon vor ihm; dies ergibt sich aus der Erbteilung über Filippinos Nachlaß, der zur Hälfte an Tomaso und zur Hälfte an die zwei Söhne des Marco (Aloisio und Pietro) fiel. Der dritte der Gebrüder, Tomaso, der mit Lucia, einer Tochter des Doctor Giovanni Porto von Vicenza, verheiratet war, starb 1507.

Nun wissen wir, daß Cavazzola 1522 sehr jung, kaum 36 Jahre alt, gestorben ist. Das Bild gehört neben der Altartafel Nr. 277 im Veroneser Museum (aus dem Jahre 1522) und neben dem Sybillenbild (ehemals an der Hausfront Via Paradiso Nr. 29 in Verona, jetzt, wenn ich nicht irre, im Veroneser Museum) und neben dem großartigen Damenporträt in der Galleria Carrara (Morelli Nr. 64) in Bergamo, dem Gegenstück unseres Werkes, zu seinen vollendetsten Schöpfungen. Wenn man nun die machtvolle Kunstentwicklung des jugendlichen Meisters in Betracht zieht und

den Umstand, daß er, ähnlich wie Masaccio und Raffael, aus seinen reifsten Werken heraus abgerufen worden ist, so können die beiden Porträts kaum vor 1520 gesetzt werden. Der abgebildete Mann aber ist allem Anschein nach etwa eine Persönlichkeit von 45 oder 46 Jahren.

Daher können von den angeführten Personen natürlich nur 1—4 in Betracht kommen; aber 1 und 2 fallen sofort weg: sie müßten zur Zeit des Bildes etwa 60 Jahre alt gewesen sein. Von den drei Söhnen des Tomaso ist Nr. 3 bereits 1504 gestorben; bleiben also nur noch Jeronimo und Giovanni übrig. Jeronimo ist kaum hervorgetreten, anders Giovanni: er war Doctor juris, Kanoniker von Verona und Protonotarius Apostolicus. Er hat auch seinem Onkel Filippino und seinem Bruder Marco im Dom ein Grabmal gesetzt. Dal Pozzo (Collegii Veronensis judicum advocatorum elogia 1653), welches Zitat ich dem Archivar Gaetano da Re in Verona verdanke, schreibt von ihm folgendes:

> Huius (nämlich des Tomaso) fuit filius Joannes Patriae Ecclesiae Quaestor, Canonicus et Prothonotarius Apostolicus, qui dignissimis omnium virtutum viris Philippino patruo et Marco Equiti fratri ante altare ab ipso erectum monumentum his literis reparavit.
>
> Clariss. Comitib. Philippino
> Juris antistiti Canonico
> Veronen. et Marco Equiti
> Jo. Amilius iuris interpres
> Canonicusq; Patruo Fratriq.
> B. M. P. MDIIII.

Nach Mitteilungen von Gaetano da Re ist die Grabschrift nunmehr im Boden eingelassen, und in einigem von den obigen Angaben verschieden, was ich jetzt nicht konstatieren kann.

Übrigens sind die Emilii eine alte Juristenfamilie; mindestens spricht Maffei, Verona Illustrata II, S. 194, von einem älteren Joannes de Emiliis als einem damals geschätzten juristischen Schriftsteller, dessen Werke in den Jahren 1472 und 1488 gedruckt wurden: er schrieb ein Repertorium aureum juris und eine Summa Aemiliana, welche bezeichnet wird als Opus Joannis de Aemiliis Advocati concistorialis.

Doctor Juris, Protonotar, Canonicus, das ist also der Mann, den Cavazzola im Bilde verewigt hat! Die scharfen Züge, das klare Auge und dabei eine gewisse Zurückhaltung im Wesen kennzeichnen den mit kirchlich juristischer Praxis beschäftigten, in juristischen Fragen tätigen Mann der Hochrenaissance; auch eine scharfe Selbstbeschränkung, die trotz allen Suchens und Fragens nicht über das Gegebene hinausgeht und auf weitere philosophische Forschung verzichtet, ist seiner ganzen Stellung eigen. In seinem Blick liegt eine lebensabgewandte Strenge, welche peinlich wirken würde, wenn nicht die Festigkeit des Ausdrucks durch einen milderen Zug um den Mund gemäßigt wäre. Immerhin das prächtige Bild eines geistlichen Juristen aus der Zeit, in welcher in Deutschland die Reformation aufblitzte! Der Rosenkranz in seinen Händen bekundet den geistlichen Stand, das wunderbare Gewand mit den Goldbrokatärmeln, mit dem pelzbesetzten Samtmantel und mit dem hohen Barett bezeichnet den Patrizier einer Stadt, welche damals die letzte große Blüte erlebte, in den Tagen, als ein Cavazzola, ein Girolamo dai Libri und ein Francesco Morone die Veroneser Malerei, die unter Vettore Pisano so herrlich aufgekeimt war, zur höchsten Entfaltung brachten; in den Zeiten venezianischer Herrschaft, auf welche immer noch aus den ruhmvollen Tagen Cangrandes ein lichter Schimmer fiel.

DIE METHODE DER KUNSTGESCHICHTE UND DIE ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

Von R. HAMANN

I. WESEN DER GESCHICHTE UND DER KUNST

Untersuchungen über die Methode einer Wissenschaft pflegen oft genug das Anzeichen einer Krisis in dieser Wissenschaft zu sein, indem neue Probleme den Rahmen bis dahin geübter Praxis wissenschaftlicher Forschung zu sprengen drohen, neue Forschungen und Ansprüche, gewiß oft einseitig, erhoben werden, und wiederum die Vertreter der alten Praxis in der Revolution die kommende Anarchie fürchten und nun ihre Methode aus den gesicherten Resultaten zu rechtfertigen suchen. Das Buch von Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte[1]) ist von letzterer Art, konservativ, warnend und, ohne es immer deutlich auszusprechen, ein Protest gegen Bestrebungen, die sich unter dem Namen einer allgemeinen Kunstwissenschaft zusammenzufinden versprechen. Es ist nicht zu verstehen, ohne den Stolz auf ein Institut, das mit den Mitteln der reinen Geschichtswissenschaft die Kunstgeschichte an den Betrieb historischer Forschung und Kritik gekettet hat, und in der Exaktheit dokumentarischer Feststellung eindeutiger Fakten allein wissenschaftlichen Wert erblickt. Dabei geht es Tietze wie der Kraft, die das Böse will und das Gute schafft. Als wichtigste Begriffe seiner Methode hat er von dem nach der systematischen Seite hin bedeutendsten Vertreter dieser Schule, Alois Riegl, den des Kunstwollens einer Zeit und der geistigen Entwicklung mitbekommen, die sich niemals mit den Methoden historisch-dokumentarischer Tatsachenerforschung rein erledigen lassen und Tietzes Opposition gegen alle Gesetzesforschung und Aufstellung von Analogien den einen Einwand entgegenstellen: selber gar nicht denkbar zu sein, ohne eine Gesetzlichkeit zu bedeuten. Daß Tietze diesen Widerspruch nicht bemerkt hat, liegt offenbar an einer gewissen Unfähigkeit, des begrifflich Allgemeinen Herr zu werden, einem Mangel, den er selbst mit den Worten zugibt: „Sein Verfasser hat weder die Absicht noch auch die Berechtigung oder Befähigung, eine methodologische Untersuchung auf erkenntnistheoretischer Grundlage zu führen." Liegt so die Gefahr vor, der der Verfasser auch keineswegs entgangen ist, daß er mit seinem Kampf gegen eine Wissenschaft des Allgemeinen in der Kunst aus seiner und einer ganzen Schule Not eine Tugend zu machen bestrebt sein wird, und mußte es zunächst als ein Leichtsinn erscheinen, die letzten und allgemeinsten, nur erkenntnistheoretisch zu erledigenden Fragen einer Wissenschaft in einem umfangreichen Werk trotz eingestandenem Mangel an Befähigung für eine solche theoretische Aufgabe zu behandeln, so entschädigt der Verfasser durch die Weite der Umschau, die Vielseitigkeit sachlicher Kenntnisse und durch die Fülle der aus der Praxis kunsthistorischer Forschung sich ergebenden Probleme, so daß das Werk seinen Zweck vortrefflich erfüllt: „Die Prinzipienfragen der Kunstgeschichte von irgendeiner Seite zur Diskussion zu stellen." Nach dieser Seite hin ist es so bedeutend, daß es nicht in einer empfehlenden oder abtuenden Besprechung erledigt werden kann, sondern daß die Fragen, die es von allen Seiten aufwirft, nur in einer den Widerspruch begründenden Diskussion der Prinzipien behandelt werden können.

Wenn es eine besondere Methode der Kunstgeschichte geben soll, die sich von der Methode der Geschichtsforschung überhaupt unterscheidet, so wird diese in

(1) Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. E. A. Seemann, Leipzig 1913.

einer Modifikation der allgemeinen historischen Methode durch die Besonderheit des künstlerischen Materials bestehen. Darüber ist sich auch Tietze vollständig klar. Ihre Erkenntnis setzt aber voraus sowohl einen gültigen Begriff vom Wesen der Kunst wie vom Wesen der Geschichte. So wenig nun zu verlangen ist, daß jemand, der die Beziehung der Geschichte zur Kunst erforschen will, sich die Begriffe von deren Wesen selbständig bildet, so sehr ist doch eine kritische Prüfung der übernommenen Begriffe notwendig, besonders wenn es sich um eine noch keineswegs abgeschlossene Diskussion über das Wesen der Geschichte und des Kunstwerks handelt. Hier nun versagt Tietze vollständig. Betrachten wir zunächst seinen Begriff der Geschichte.

Man kennt den Streit zwischen Lamprecht und Rickert und über die Frage historischer Gesetze und Tatsachenforschung. Tietze übernimmt seinen Begriff der Geschichte von Rickert als der Denkweise, die dem Forschen nach den Gesetzen das Interesse an den Tatsachen entgegenstellt. Ästhetik und Kunstgeschichte scheiden sich als die Wissenschaft vom Allgemeinen und vom Individuellen. Bekanntlich stellt Rickert damit zugleich den Gegensatz von Naturwissenschaft und Geschichte zusammen.

Nun ist grade kaum ein Material wie das der bildenden Kunst so geeignet, diesen Begriff der Geschichte zu widerlegen, der ja auch von philosophischer Seite aus bereits energischen Widerspruch erfahren hat. Die Einwände laufen darauf hinaus, daß es wissenschaftliche Feststellungen des Einmaligen und Tatsächlichen gibt, die nicht historisch genannt werden können, daß diese Tatsachenkonstatierung für die Naturwissenschaft nicht weniger wertvoll ist wie für die Geistes(Kultur-)wissenschaften, und daß andererseits es Gesetzlichkeiten gibt oder solche methodisch gefordert werden können, die allein die Historie angehen. Auch letzteres wird grade durch die Kunstgeschichte dargetan, doch davon später. Ich meine, der Richter, der alle Einzelheiten eines Verbrechens feststellt, der Arzt, der einen besonderen Krankheitsfall beschreibt, beide fällen damit Urteile, die absolute Tatsachenkonstatierungen sind, ohne doch Geschichte genannt werden zu können. Breite Gebiete der Naturwissenschaft wie die Geologie, Geographie, Mineralogie, alle Arten von Statistiken behandeln idiographisch mit dem Interesse am Einmaligen den Bestand der Erdoberfläche, der geologischen Formationen, der Erzlagerstätten, der kommerziellen Beziehungen von Ländern und Völkern, in denen ein Gegenwarts-, aber kein historisches Interesse vorliegt. Grade in der Kunstforschung kann die Katalogisierung und Inventarisierung der an einem Ort vereinten Werke in einer Weise vorgenommen werden, daß das Einzelfaktum in seiner Besonderheit völlig erschöpft wird, ohne daß ein historisches Interesse sich auch nur einzumischen braucht. Alle Wissenschaft, die der Orientierung in der unmittelbaren Gegenwart dient, ist Tatsachenfeststellung, aber noch längst nicht Geschichte.

Dazu gehört offenbar, daß die Tatsache als vergangen ein besonderes Interesse beansprucht, und die Beurteilung dieser Tatsache als einem bestimmten Punkte der Vergangenheit angehörig den eigentlichen Inhalt des Urteils bildet. Ist Geschichte die Wissenschaft von vergangenen Ereignissen und die ausdrückliche Beurteilung dieser als vergangen, so ergeben sich sofort zwei wichtige methodische Prinzipien für die Geschichtsforschung. Es kann uns eine Tatsache in ihrer Qualität vollständig bekannt sein, unbekannt ist die Stufe der Vergangenheit, der sie zugehört. Wir wissen etwa, daß Kain Abel erschlug, Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben wurden. Aufgabe der Forschung ist, den Zeitpunkt festzustellen, in dem die Ereignisse stattfanden. Und da zur völligen Bestimmtheit dieses Faktums auch

der Ort hinzugehört, an dem es als ein und dasselbe chronologisch festgelegt wird, so ist diese Methode die der zeitlich-örtlichen Attribuierung. Oder aber, wir kennen den Zeitpunkt und gehen von diesem und einem bestimmten Ort aus und fragen, was geschah hier in diesem Zeitpunkt oder, wenn ein Teil davon bekannt ist, wie sah das Ganze oder der Rest aus? Es ist die Methode historischer Tatsachenrekonstruktion. Die Kunstgeschichte macht besonders klar, wie es nicht auf das individuelle Faktum, sondern auf die einer bestimmten Stufe der Vergangenheit angehörige Tatsache ankommt. Die logische Rekonstruktion eines Torsos nach Bedürfnissen der Gegenwart ist von der historischen grundverschieden, im Resultat wie in der Methode. Man denke an die Ergänzungen von Statuen im 16. und 17. Jahrhundert, die Restauration von alten Gemälden, um sie museumsfähig zu machen, und vergleiche damit die Rekonstruktion eines historischen Zustandes, die schon von dem veränderten Aussehen der erhaltenen Teile gegenüber ihrem ursprünglichen Bestande ausgeht.

Es läßt sich begreifen, warum die Theorie der Geschichtsschreibung bisher auf diese Konstatierung des Vergangenheitsmomentes als des Wesentlichen historischer Urteile kein Gewicht gelegt hat, offenbar nämlich, weil in der älteren, vorwiegend politischen Geschichtsschreibung es sich fast nur um Konstatierung von Ereignissen handelte, bei deren Beschreibung die chronologische Identifizierung ohne weiteres mitgegeben war, weil ein Gegensatz von Gegenwartscharakter und Vergangenheit nicht in Betracht kam, da sie als Menschenereignisse und Taten nur in einem bestimmten Zeitpunkt existierten. Die Beschreibung des Faktums war dadurch zugleich eine historische Attribuierung und Rekonstruktion. Das wird aber sofort anders bei Tatsachen, die heute noch dauern und bei denen die Beschreibung des Faktums als noch vorhanden sofort ein Gegenwartsinteresse daran knüpft, das im Gegensatz steht zum historischen. Hier wird, wie es beim Kunstwerk der Fall ist, die einfache Tatsachenbeschreibung vom historischen Urteil sofort geschieden, und sowohl die historische Attribuierung wie die Rekonstruktion werden Problem bei dieser zunächst unhistorischen oder überhistorischen Tatsache.

Auch warum Rickert bei dem Bemühen, den wissenschaftlichen Wert der bloßen Tatsachenbeschreibung zu rechtfertigen, sich auf die Geschichtsschreibung stützte und so dazu kam, Geschichte und idiographische Methode zu identifizieren, läßt sich verstehen. Während bei fast allen anderen Individualurteilen — man denke an Medizin, Rechtsprechung, Statistik — diese Urteile unmittelbar einem praktischen Interesse zu dienen pflegen, scheint in der Konstatierung des Vergangenen nur ein unmittelbares Wissensinteresse vorzuliegen, und dadurch ein Wissensgebiet von Einzeltatsachen jedenfalls sich als vorhanden zu erweisen. Dennoch wäre es richtiger, darauf hinzuweisen, daß der teleologische Charakter, der praktische oder sonstige Wert, der der Einzeltatsache eignet und deren Konstatierung oft der Technik, dem praktischen Betrieb überläßt, dieses Individualurteil nicht um seinen Wahrheitswert, also seine logische Bedeutung bringt, und daß ebensogut auch die systematischen Urteile und Gesetze mit Hinblick auf die teleologische Bedeutung der durch sie berechenbar gewordenen Einzeltatsachen gerechtfertigt werden können. Vor allem aber läßt sich zeigen, daß auch den Individualurteilen der Geschichtswissenschaft eine teleologische Bedeutung über die rein theoretische hinaus zukommt, daß die Vergangenheit einen Wert bedeutet und so die objektive Konstatierung der Vergangenheitsstufe die darunter fallenden Tatsachen einer bestimmten Wertung aussetzt und in eine Wertreihe einordnet. Auch hier ist die Kunstgeschichte besonders belehrend.

Es ist das antiquarische Interesse, der Wert der Altertümlichkeit, den wir unmittelbar empfinden, wenn eine Sache uns plötzlich nicht mehr gefällt, weil sie sich als neu herausstellt, während wir sie für alt gehalten haben, oder wenn schon allein das Alter einer sonst wertlosen Sache einen Wert verschafft, und die ältesten Zeiten besonders Ziel wissenschaftlichen Interesses sind. So rangieren die Tatsachen in eine Reihe, je nach der Vergangenheitsstufe, der sie angehören. Wir brauchen nicht zu diskutieren, ob dieser Wert noch Berechtigung hat, oder ob er selber noch wieder anderen Quellen entstammt. Er ist da und vermag der Geschichte eine teleologische Bedeutung zu geben, wenn auch, wie in jeder Wissenschaft, die wissenschaftliche Praxis unabhängig von diesem Telos das Material, die objektiven Urteile liefert, die für die Bewertung die Grundlage abgeben, Urteile über den Vergangenheitscharakter von Tatsachen oder über die Tatsachen einer bestimmten Vergangenheit. Von hier aus, werden wir sehen, ergibt sich, wie in allen Wissenschaftsgebieten, das Verhältnis vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Gesetz zur Tatsache, nicht aber liegt im Wesen eines typischen Verfahrens schon das Wesen der Geschichte beschlossen. Von hier aus fallen besondere Lichter auf das Wesen der Kunstgeschichte.

Bei Tietze dringt zuweilen die Erkenntnis durch, daß es auf diese Vergangenheitsbestimmung ankomme, so wenn er von der Menge historischer Kunst redet, die den Kunstbesitz der Menschheit bildet — das einzelne Stück ist vom Nimbus des Alters und der historischen Bedeutungen umgeben —, überhaupt in der ganzen Diskussion über Gegenwartswert und historischen Wert. Aber methodisch ausgenützt ist diese Erkenntnis nirgends, noch weniger zu einem Begriff der Geschichte oder zu einer Kritik des von ihm übernommenen Begriffes verarbeitet.

Für uns aber wird der Begriff der Geschichte als Wissenschaft von chronologisch zu fixierenden Vergangenheitstatsachen wichtig, als dadurch tatsächlich das Problem einer kunsthistorischen Methode seine besondere Beleuchtung erfährt, und von hier aus Schwierigkeiten und Eigentümlichkeiten der Kunstgeschichtsforschung eine Erklärung finden. Tietze behauptet mit Recht, das uns zugängliche Kunstwerk sei noch nicht die historische Tatsache, diese ist uns mit dem Kunstwerk noch nicht gegeben, wie der historische Realismus glauben könnte. Aber die Deutung, die Tietze diesem Satz gibt, hebt ihn zum Teil wieder auf oder geht an dem historischen Problem vorüber. Für ihn sind die Kunstwerke nur Ausdruck eines in ihnen verkörperten schaffenden Willens, er schiebt also die Erkenntnis des künstlerischen Tatbestandes auf die eines psychologischen Faktums zurück. Wenn er aber (S. 122) sagt: „Das Kunstwollen ist die aus der Summe der ästhetischen Faktoren eines Kunstwerks gewonnene Abstraktion, daher muß es in diesem völlig verkörpert sein und daher deckt sich im Kunstwerk die Quelle so weitgehend mit der Tatsache, die sie meldet, daß wir uns in der Praxis zur Identifizierung beider Begriffe berechtigt fühlen", so negiert dies die Erkenntnis, daß der im Kunstwerk gegebene ästhetische Inhalt noch kein historisches Faktum ist. Dieses erhalten wir erst, wenn wir fragen, wie kommen wir von dem gegebenen, also gegenwärtigen Kunstwerk aus zu einer Tatsache der Vergangenheit? Hier entscheidet also das eigentümliche Wesen des Kunstwerks über die historische Methode, dieses Wesen gilt es also erst zu erkennen, um daraus die eigentümlichen historischen Probleme abzuleiten.

Drei Bestimmungen sind es, wie mir scheint, die das Wesen des Kunstwerkes ausmachen, von denen jede einzeln nicht imstande ist, das Kunstwerk — wir reden jetzt nur von bildender Kunst — eindeutig zu bestimmen, und von denen jede für sich genommen weiter reicht als das Kunstwerk und es deshalb in Zusammenhänge

hineinstellen kann, die einer besonderen Methode der historischen Feststellung bedürfen. Denn zunächst gehört zum Wesen des Kunstwerkes, daß es ein materielles, dauerndes Ding ist, das damit den Schicksalen der Zerstörung und der Veränderung ausgesetzt ist, wie alle Objekte der Natur, und nach naturwissenschaftlichen Methoden untersucht werden kann. Alles, was wir von Materialkunde am Kunstwerk voraussetzen, ist naturwissenschaftlich orientiert und betrifft den materiellen Charakter des Werkes. Mit dieser Bestimmung dauernder materieller Existenz trennen wir das Werk der bildenden Kunst ab von allen Produktionen unmittelbarer menschlicher Darstellung, allen lebendigen Vorführungen, wie in der Akrobatik, im Theater, in der Tracht, die für das Auge wohl etwas zu bieten vermögen, was Werken der bildenden Kunst entspricht, trotzdem solche nicht sind. Wir trennen es aber auch von dem bloßen geistigen Inhalt, mit dessen Existenz in einer psychischen Realität die Romantiker schon das Wesentliche des Kunstwerkes erschöpft sahen.

Das zweite ist die Bestimmung als Kunstwerk, d. h. als Produkt menschlichen Tuns, das zur Beurteilung der besonderen Leistung menschlichen Könnens herausfordert. Die Begriffe, unter denen wir dieses Können beurteilen, und die die Methode bestimmen, sind die Begriffe der Originalität einerseits in bezug auf Erfindung, Findung oder Gestaltung eines bis dahin noch nicht existierenden Gebildes, und der Technik andererseits in bezug auf Darstellung des Gebildes in einem bestimmte Schwierigkeiten stellenden Material. Der Gegensatz dazu ist die Kopie, das Abbilden, bei dem die Kunstleistung nur noch nach der technischen Seite zu suchen ist, oder die mechanische Verfertigung, wo eine besondere menschliche Leistung nicht vorauszusetzen ist. Damit würden also Photographien aus dem Bereich der Kunstwerke ausscheiden, da sie mechanische Abbildungen sind, oder höchstens nach Seite des Findens, Entdeckens von wertvollen Gebilden hineingezogen werden können. Mit diesem Gesichtspunkt ist nun für die historische Methode zugleich der Rückgang auf den Künstler gegeben, und die Fragen nach Lehre, Anregung, Vorbildern, Motiven sind keineswegs müßig, wenn es sich darum handelt, das Maß seiner Originalität festzustellen, ebensowenig wie die Frage nach der Konzeption, der künstlerischen Absicht, um zu sehen, wie weit er fähig war, sie in seinem Material zu realisieren. Wie das Urteil von Juristen und Pädagogen ist auch die Kunstbeurteilung auf die Psychologie und ihre Methode angewiesen.

Als dritte Bestimmung des Kunstwerkes gilt uns das, was wir als spezifisch künstlerischen Gehalt auffassen, daß nämlich die in der Wahrnehmung dargebotenen sichtbaren Elemente als solche eine Bedeutung haben, die wir im weitesten Sinne als Veranschaulichung bezeichnen. Nur wo die Kunstleistung in der Herstellung eines sichtbaren Gebildes sich bemüht hat, das seine Bedeutung im Sichtbaren selber hat, und nicht im Begriff, den es uns vermittelt, da reden wir von einem Werke der bildenden Kunst. Dieser anschauliche Wert sichtbarer Dinge kann liegen in der Vergegenwärtigung eines Fernen wie beim Denkmal und Porträt oder in der Illustrierung eines nur begrifflich Bekannten, oder in der Eigenbedeutsamkeit, d. h. der ästhetischen Bedeutung des Sehgebildes. Die Erkenntnistheorie hat diese Kategorien anschaulicher Gegenstände genau so zu bestimmen wie die des naturwissenschaftlichen Gegenstandes und das besondere Verfahren anschaulicher Logik darzulegen, mit der wir zu solchen Sehbedeutungen gelangen.

Dieser geistige Gehalt kann durchaus unabhängig von den beiden anderen Bestimmungen auftreten; denn er ist sowohl unabhängig von der Kunstleistung, da ihn Natur und Photographie auch zu bieten vermögen, als auch von der materiellen

Existenz lebloser Körper, da er von Menschen vorgeführt werden kann (lebende Bilder) und auch als Vision, Phantasma, Halluzination aufzutreten vermag.

Dieser anschauliche Gehalt und die Synthese seiner gegebenen Sinnesdaten ist aber nicht nur abnängig von dem objektiven materiellen Bestand des Kunstwerkes, sondern ebenso sehr von der Aufstellung, in der es uns entgegentritt, da die Umgebung, in der es erscheint, den anschaulichen Gehalt zu ändern vermag, ferner von den Erfahrungen, die jemand mitbringt, das Sichtbare zu deuten. Denn bei der illustrativen und monumentalen Bedeutung anschaulicher Gebilde ist ja die Kenntnis von Begriffen vorausgesetzt, die illustriert wurden. Aber auch bei eigenbedeutsamen anschaulichen Inhalten, sofern nicht das rein Optische allein den Inhalt bildet, bestimmen frühere Erfahrungen das Verständnis des Sichtbaren von einfachsten Körperhaltungen an bis zur höchsten Stufe seelischen Ausdrucks. Dem, dem diese Erfahrungen nicht gegenwärtig sind, können sie durch Interpretation, wohin unter anderem alle ikonographische Analyse eines Kunstwerkes gehört, vermittelt werden. Die Methode einer solchen Kunstinterpretation wird sich naturgemäß an die anlehnen, die schon immer als Hauptaufgabe die Interpretation von sichtbaren oder hörbaren Zeichen, das Feststellen ihrer Bedeutung betrieben hat, an die Philologie.

Methodisch ergeben sich zunächst unabhängig von der historischen Aufgabe die Möglichkeiten: entweder das Kunstwerk andern wissenschaftlichen Disziplinen auszuliefern, wie man denn die chemisch-physikalische Untersuchung gern den Fachleuten der Naturwissenschaften überläßt, oder aber das Kunstwerk als bestimmend für das Wissensfach anzusehen und von ihm auszugehen als dem eigentlichen Forschungsobjekt. Dann bleibt nichts übrig, als schon hier drei ganz verschiedene, mit verschiedenen Methoden arbeitende und an verschiedene Wissenschaften sich anlehnende Forschungsgebiete anzuerkennen, die alle dasselbe Kunstwerk zum Ziele haben, ihre Vereinigung aber in einem gemeinsamen Wissensbetrieb als allgemeine Kunstwissenschaft zu bezeichnen. Ob das zu einer Personalunion oder auch einer Arbeitsteilung führt, bleibt methodisch gleichgültig, aber die Spezialisierung der naturwissenschaftlichen Seite (man denke an Raehlmann) und zum Teil auch der technischen, für die man gern die Künstler selbst zu Worte kommen läßt, deutet darauf hin, daß man auch für die die anschauliche Bedeutung erforschende Richtung ein Sonderrecht sich spezialisierender Praxis beanspruchen darf. Diese Forschungsrichtungen können systematisch vorgehen und Gesetze aufstellen, sie können aber auch mit ihren systematisch geordneten Begriffen ein Einzelfaktum beschreiben, Geschichte treiben sie damit weder in dem einen noch in dem andern Falle, und damit wird auch Tietzes Argument gegen eine allgemeine Kunstwissenschaft hinfällig, das er so formuliert: „Das Wesentliche ist aber, daß die beiden Wissenschaften, die im Kunstgeschehen das Gesetzmäßige oder das Einmalige aufzuspüren suchen, in Aufgabe und Arbeitsweise so durchaus verschieden sind, daß eine Kreuzung zwischen ihnen, wie sie die Kunstwissenschaft anzustreben scheint, widernatürlich und widersinnig ist." Die logischen Verfahren der Verallgemeinerungen und Systematik und der Beschreibung des Einzelfaktums sind nichts, was Forschungsgebiete scheiden könnte, weil sie nicht Methoden der Gegenstandsbestimmung sind. Und ein Gegensatz von Ästhetik und Kunstgeschichte ist in dem Argument Tietzes überhaupt nicht vorhanden.

Die Kunstgeschichte wird von dem Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft zunächst gar nicht betroffen. Die Krisis, in der sich die Kunstgeschichte zur Zeit befindet, hängt vielmehr ab von neuen Aufgaben, die ihr dadurch gestellt

sind, daß die dritte Bestimmung des Kunstwerkes, die anschauliche Bedeutung, bisher kaum beachtet und vor allem noch nicht methodisch ausgearbeitet ist. Daher ist nichts dringender als eine Klärung und Systematik anschaulicher Bedeutungen, die im Kunstwerk verkörpert sein können, damit die Kunstgeschichte als Kunstgehaltsgeschichte möglich wird, nachdem sie vorher nur Kunstwerkgeschichte als Kunstleistungsgeschichte und Geschichte materieller Objekte gewesen ist. Man denke doch nur daran, wie bislang die Beurteilung des Kunstwerkes als technischer Leistung, als Naturnachahmung, fast der einzige geschichtliche Gesichtspunkt gewesen ist. Zugleich aber wird mit dem Verlangen nach einer Systematik anschaulicher Bedeutungen in Werken der bildenden Kunst für diejenigen, die vom Kunstwerk als Forschungsgebiet ausgehen wollen, das Problem einer Wissenschaft, die das allgemeine der das Kunstwerk charakterisierenden Begriffe systematisiert, um so dringender, als die Ästhetik, der man diese Aufgabe bisher zuerteilte — und Tietze tut es auch heute noch —, gar nicht sich mit den materiellen Bestimmungen des Kunstwerkes und der Kunst als Leistung abzugeben braucht, vor allem aber nicht einmal sämtliche anschaulichen Werte im Kunstwerk behandelt, sondern eben nur die eigenbedeutsamen. Während sie also für diese zwar die Prinzipien der Gegenstandsbildung, die ästhetischen Kategorien liefert, hat eine vom Kunstwerk ausgehende Systematik bei jedem Kunstwerk erst einmal zu fragen, ob es eine ästhetische Bedeutung hat oder nicht. Obwohl Tietze sich einer von mir durch Einführung der illustrativen Bedeutung des Kunstwerks am entschiedensten geforderten Trennung von Ästhetik und Kunsttheorie gelegentlich anschließt, zieht er nicht die Konsequenz einer Kunstwissenschaft, die, auf die Ästhetik nicht mehr als auf Erkenntnistheorie überhaupt angewiesen, vom Kunstwerk ausgeht und die anschaulichen Bedeutungen in ihrem Zusammenhang mit den dinglichen und spezifisch künstlerischen klärt und systematisiert. Auch hier also besteht ein Problemkreis, ganz unabhängig von Kunstgeschichte, den wir — im Gegensatz zur allgemeinen Kunstwissenschaft als der Gemeinsamkeit aller vom Kunstwerk als Forschungsobjekt ausgehenden Richtungen — mit systematischer Kunstwissenschaft bezeichnen wollen.

Konnten wir aber nur vom Wesen des Kunstwerkes das besondere Wesen der Kunstgeschichte verstehen, so auch nur aus den von der systematischen Kunstwissenschaft übergebenen Begriffen die eigentümlichen Methoden der Kunstgeschichte. Durch sie erhalten wir die Objekte, deren Geschichte wir schreiben wollen.

Kehren wir nun zurück zu der Aufgabe der Kunstgeschichte, von etwas ein Urteil über seine Vergangenheit zu fällen, dessen materielle Existenz ein ungeschichtliches Urteil über das Kunstwerk als Einzeltatsache erlaubt und zwar sowohl nach Seite dieses materiellen Bestandes wie seines Kunstwertes und seiner anschaulichen Bedeutung, so ist die Frage zunächst, wie kann das noch Gegenwärtige einen Vergangenheitswert bekommen, chronologisch in der Vergangenheit fixiert werden?

Diese historische Prädizierung kann sich zunächst gründen auf das Alter des Kunstwerks und die chronologische Fixierung eines Zeitpunktes, von dem aus das Alter des Werkes bestimmt wird, das sogenannte Entstehungsdatum. Aufgabe kunsthistorischer Methode ist es also zunächst, hierfür eindeutige Prinzipien anzugeben. Dabei zeigt sich nun sofort, daß das Alter ein anderes sein kann, je nachdem wir die materielle Existenz, die Kunstleistung oder die anschauliche Bedeutung ins Auge fassen. Gehen wir von der Beurteilung der Kunstleistung aus,

so ist deren Datum doch zu bestimmen von der künstlerischen Arbeit, und wenn wir das Vollendungsdatum als Entstehungszeit des Werkes als Kunstleistung ansehen, so muß der letzte Pinselstrich oder Meißelschlag bestimmend für die geschichtliche Chronologisierung sein. Keineswegs aber muß dies auch das Datum der materiellen Vollendung sein, da durch Nachdunklung oder Patinierung eine vom Künstler gewollte, aber nicht von ihm vollzogene materielle Gestalt des Werkes entsteht, die sehr viel später ist als die künstlerische Arbeit, das materielle Werk also jünger macht als die Kunstleistung. Sofern nun die geistige Bedeutung von dieser materiellen Vollendung abhängt, würde auch diese später sein als die Kunstleistung. Kann sie aber nicht auch früher sein, wenn wir annehmen, daß der Künstler schon früh mit dem späten Zustand gerechnet hat, dieser ihm also geistig schon vor Augen stand, ehe das Werk fertig war? Müssen wir nicht das Entscheidende einer anschaulichen Bedeutung, die ein Künstler in der Jugend konzipiert hat, aber im Alter ausführt, wenigstens in bezug auf gewisse Grundzüge hin für älter halten als das Werk? Wie wichtig die methodische Besinnung darüber ist, geht besonders aus Bauwerken hervor, die nach einem ursprünglichen Plan erst spät fertig geworden sind. Welche Verwirrung würde in der Geistesgeschichte eine Betrachtung anrichten, die den geistigen Gehalt eines Bauwerkes ohne weiteres mit dem Vollendungsdatum, dem Alter des materiellen Werkes identifizieren würde. Bei dieser Aufgabe historischer Attribuierung haben wir vorausgesetzt, daß der materielle Zustand des Werkes, die Kunstleistung und die geistige Bedeutung objektiv erfaßbar seien als durch die Zeiten hindurch mit sich identisch.

Es gehört aber wieder zum Wesen des Kunstwerkes, und bedingt die eigentümliche historische Methode ihm gegenüber, daß es, obwohl materiell gegenwärtig und gegenwärtig künstlerisch wertvoll und anschaulich bedeutungsvoll, eine Geschichte gehabt haben kann, die zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene materielle, künstlerische und anschauliche Bedeutung voraussetzt, und wiederum diese drei unabhängig voneinander, so daß von demselben Kunstwerk nur die raumzeitliche Kontinuität desselben Dinges feststeht, aber für jede raumzeitliche Bestimmung das Quale seiner kunstwerklichen Existenz erst zu rekonstruieren ist. Hier gehen wir also von der chronologischen Bestimmung aus und fragen, welchen Zustand in jedem Moment das Kunstwerk darbot. Wie für jeden der bestimmenden Gesichtspunkte die Urteile verschieden ausfallen, lehrt eine kurze Besinnung darüber, daß die materielle Existenz dieselbe bleiben kann, aber die anschauliche Bedeutung sich ändern infolge Wechsel des Standpunktes und der Erfahrungen, die die sichtbaren Momente interpretieren, daß die Kunstleistung zerstört werden kann durch Naturereignisse, die anschauliche Bedeutung aber wachsen, daß nach dem Stande der eigenen Technik, des Könnens die Beurteilung als Leistung sinken oder steigen kann, ohne daß die anschauliche Bedeutung damit sinken oder fallen müßte.

So kann also jedes Kunstwerk zum historischen Subjekt werden, wenn wir für irgend einen Zeitpunkt der Vergangenheit feststellen, in welchem materiellen Zustande es sich befand und welche Bedeutung es an dem Orte, an dem es sich befand, gehabt hat. Dabei ergibt sich für die historische Beurteilung der Kunstleistung, daß diese als historische nur gemessen werden kann an dem Stande erreichbaren Kunstkönnens, den der Künstler in seiner Zeit und an seinem Orte zu erreichen fähig war. Wie wir die Leistung eines Kindes sehr hoch veranschlagen können, die von Erwachsenen nichts bedeuten würde, so können die Malereien von Primitiven hohen Leistungswert besitzen, den wir ihnen von uns aus nicht mehr zuschreiben würden.

Das anschauliche Gebilde, das uns der sichtbare Inhalt eines Kunstwerkes bietet, hängt ja zunächst ab von dem materiellen Bestand, dessen Geschichte also zugleich die Geschichte anschaulicher Bedeutungen ist und auch für diese rekonstruktive Aufgaben stellt. Wer weiß, wie entscheidend sich für die Geschichte die anschauliche Bedeutung rembrandtischer Bilder ändern würde, wenn wir sie im frischen Zustand des eben vollendeten Werkes, ohne die Folgen der Nachdunklung, uns vorführen könnten. Bei allen Ruinen — man denke an die im ursprünglichen Zustand vielleicht recht nüchternen römischen Tempel, ist die Bedeutungwandlung durch die Rekonstruktion ja entscheidend. Die Rekonstruktion des ursprünglichen Standpunktes aber kann groß wirkende Gebilde klein, kleine groß, grade schief und schiefe grade werden lassen, kann ein eigenbedeutsames anschauliches Erlebnis dekorativ wirkungslos, ein langweiliges Museumsstück dekorativ höchst reizvoll werden lassen, und die Rekonstruktion der dem Sinnlichen geistige Bedeutung gebenden Faktoren kann ein Genrebild zur Legende, ein expressionistisches Bild zur moralischen Belehrung, reine menschliche Schönheit zum kirchlichen Andachtsbild oder höfischen Repräsentationsbild umgestalten. Die geschichtlichen Rekonstruktionsaufgaben sind so reich wie in der Sprachphilologie die Geschichte der Lautverschiebung eines Wortes (materieller Bestand), der syntaktischen Anwendung (Aufstellung) und der logischen Bedeutung. Für jeden Punkt der Vergangenheit von der Entstehungszeit ab läßt sich so ein von dem gegenwärtigen Inhalt des Kunstwerkes verschiedener anschaulicher Inhalt feststellen, und es ist nicht notwendig, daß die wertvollste Bedeutung eines Kunstwerkes mit der Entstehungszeit oder der Absicht des Künstlers zusammenzufallen braucht. So geht Tiefe und Inbrunst seelischen Inhalts, den die Nazarener in die Werke der altdeutschen Kunst hineinlegten, sicherlich hinaus über das, was die Zeitgenossen bei der Entstehung dieser Werke fühlten, und wir erleben doch heute im Expressionismus, daß gerade die unbedeutendsten Werke einer als Kunstleistung kümmerlichen Dorf- und Primitivenkunst zu ungeahnter Bedeutung ausdrucksvollsten Inhalts emporschnellen.

Fragen wir nun nach den Mitteln, die uns zu Gebote stehen, die Rekonstruktion und die raumzeitliche Attribuierung eines geschichtlichen Bestandes gegenwärtiger Kunstwerke vorzunehmen, so hängen auch diese und damit die Methode der Rekonstruktion ab vom Ziel der Rekonstruktion oder der Seite des Kunstwerkes, auf die es einen ankommt. Diese Mittel können sein unmittelbare Nachrichten über den Bestand, also das, was wir mit schriftlicher Überlieferung bezeichnen können, oder Schlüsse, die wir aus dem gegenwärtigen Bestand des Kunstwerkes ziehen können. Gehen wir von der Annahme aus, daß die Praxis und Methode einer Wissenschaft sich aus ihrem Gegenstand bestimmt, so folgt daraus, daß die Kenntnis und historische Ausdeutung der Denkmäler speziell als kunsthistorische Methode zu bezeichnen ist, dagegen die Ordnung, Sammlung und Kritik der literarischen Quellen besonderer Methoden teils der Sprachphilologie, teils einer besonderen Quellenkunde bedarf, die allein imstande ist, aus der Kenntnis der gesamten Urkunden die Glaubwürdigkeit eines Zeugnisses oder der Quelle überhaupt und die eigentliche Bedeutung der Überlieferung festzustellen. Es ist wieder für Tietze bezeichnend, daß er auf diese rein historische, d. h. nicht spezifisch kunsthistorische Arbeit das größte Gewicht legt, obwohl sie methodisch und praktisch aus der Beschäftigung mit dem Kunstwerk herausfällt, wenn auch natürlich für die Kunstgeschichte absolut notwendig ist.[1])

(1) Aus eigener Praxis kann ich bestätigen, wie eine noch so gründliche Heranziehung aller urkundlichen Zeugnisse zur Geschichte eines Bauwerkes (Magdeburger Dom) zu falschen Deutungen führen kann, wenn nicht auch die das Kunstwerk nicht betreffenden Urkunden herangezogen werden, und daß

Methodische Voraussetzung aber für die kunstgeschichtliche Verwertung der von der Quellenkunde gesicherten, von der Sprachphilologie in unseren Sprachgebrauch übersetzten Zeugnisse ist, daß wir sie aus der systematischen Kenntnis künstlerischer Tatbestände heraus zu verstehen vermögen, ist also eine allgemeine Kunstwissenschaft.

Unbedingt notwendig aber ist für die Ausdeutung des gegenwärtigen Zustandes des Kunstwerkes eine Kenntnis der Entstehungsbedingungen und der Gesetze der Kunstwerkveränderungen, da ohne diese und ohne gesetzliche Verhältnisse ja niemals Schlüsse möglich wären. In bezug auf den materiellen Bestand ist das am leichtesten einzusehen. Es gehören nicht nur naturwissenschaftliche Erfahrungen im allgemeinen dazu, sondern auch solche, die spezifisch mit den im Kunstwerk gegebenen Bedingungen rechnen, woraus dann eine allgemeine Materialkunde resultiert, die das der Naturwissenschaft im allgemeinen gleichgültige zeitliche Moment der Dauer von Zuständen oder Veränderungen besonders berücksichtigt. Man denke an die Schlüsse, die aus dem materiellen Erhaltungszustand eines Werkes auf seinen ehemaligen Standort innen oder außerhalb der Kirche, an offenen oder geschlossenen Fenstern gezogen werden können, und es ist wohl denkbar und methodisch zu fordern, daß nach den Gesetzen einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Materialkunde aus dem gegenwärtigen Zustand eines Werkes sein Zustand in einem bestimmten Zeitpunkt berechnet werden könnte.

Ehe wir nicht einen Einblick in die Gesetze des künstlerischen Schaffens überhaupt haben, werden wir auch nie zum Ziele kommen mit der Methode, nach der die Kunstwerke — z. B. Handzeichnungen, Skizzen, frühere Werke desselben Künstlers, von Vorgängern und Zeitgenossen — zur Beurteilung seiner Leistung herangezogen werden müssen. Nur eins steht fest, daß diese Methode immer eine biographische sein muß, eine Methode, die Tietze einmal ganz aus der Kunstgeschichte in die allgemeine Geschichte verweisen möchte oder ganz vernachlässigt, obwohl sie doch mit der Beurteilung der historischen Kunstleistung dasjenige eines Werkes trifft, das im engsten Sinne den Namen Kunst verdient.

Die Prinzipien einer allgemeinen, die anschaulichen Bedeutungen betreffenden Kunstforschung beruhen auf dem Grundgedanken bedeutungswissenschaftlicher Forschung, daß die logischen Beziehungen in geistigen Inhalten etwas sind, das unabhängig vom Naturgeschehen und der Persönlichkeit der Schaffenden sich geltend macht, logische Beziehungen, die in der anschaulichen Bedeutung des Kunstwerkes sich als anschaulicher Zusammenhang, als Stimmung der anschaulichen Elemente zueinander und zu dem Zusammenhang, in dem sie auftreten, darstellen. Diesen Zusammenhang nennen wir Stil. Handelt es sich nun darum, die anschauliche Bedeutung eines Werkes in einer bestimmten Zeit festzustellen, also einmal den sichtbaren Zusammenhang zu rekonstruieren, in dem das Werk dem Auge erschien — etwas, woran die ältere, das Werk isolierende museale Betrachtung ganz vorüberging —, sodann die Vorstellungen, die sich reproduktiv damit verknüpften, die Begriffe, die darin veranschaulicht wurden, so kann der Zusammenhang, in dem das Werk allein Stil gewinnt, zum Ziele führen. Gelingt es einer

eine selbständige Bearbeitung des Quellenmaterials von archivalischer Seite her nicht nur für die Kunstgeschichte gesichertere Resultate liefert, sondern auch die Arbeit des Archivars, die bei den meisten Quellenzusammenstellungen von Kunsthistorikern unbemerkt dahinter steckt, besser zur Geltung kommt, so daß die Spezialisierung der kunstforschenden Quellendeutung und der archivalischen letzterer gegenüber nur eine Anstandspflicht bedeutet. Läßt sich dann für die Vereinigung der Resultate zur eigentlichen Kunstgeschichte ein persönliches Zusammenarbeiten erzielen, so kann das natürlich besonders fruchtbar werden.

allgemeinen Kunstwissenschaft, ein System von stilvollen, anschaulichen Bildinhalten aufzuzeigen, ferner nachzuweisen, wie gewisse sichtbare Begebenheiten nur mit bestimmten Vorstellungen und in bestimmten Aufstellungen Stil haben, so besteht methodisch die Möglichkeit, aus dem gegebenen Sichtbaren des Kunstwerkes auf den sichtbaren und begrifflichen Zusammenhang zu schließen, in dem es einstmals aufgetreten ist und diesen zu rekonstruieren oder, wenn er bekannt ist, aus ihm die Zeit des Kunstwerkes zu erschließen. Hier verengt sich natürlich sofort die geistesgeschichtliche Rekonstruktion, die wir für jede Zeit vornehmen können, auf die Entstehungszeit, denn nur für diese können wir die Wirksamkeit logischer Zusammenhänge bei der Entstehung des anschaulichen Inhaltes annehmen. Die historische Bedeutung seiner Entstehungszeit ist also eine bevorzugte historische Aufgabe. Wir schließen also etwa aus dem sichtbaren System gotischer Wanddurchbrechung und körperlich straffer Funktionen im Dienstsystem auf das Bedürfnis nach straffer körperlicher Haltung und finden das im Herrschen ritterlich militärischen Geistes der Zeit wieder, oder aus der Unpersönlichkeit einer blockmäßig gestalteten Statue, daß sie nicht für sich eine Bedeutung hatte, sondern in einer Reihe von anderen oder als Teil einer Architektur, oder aus der repräsentativen Haltung einer Statue, daß sie einem bestimmten höfischen Zeremoniell oder kirchlichen Ritual angehörte. Der Wert dieser Schlüsse wird erhöht, wenn sich zeigt, daß auch zu anderen Zeiten und an anderen Orten dieselben anschaulichen Gegebenheiten mit denselben oder ähnlichen Beziehungen zusammen auftraten. Das ist der methodische Wert der Parallelen von primitiven Kulturen mit historisch frühen oder von Kinderkunst mit jenen. Nicht um die These, ob ein historisches Faktum sich wiederholen kann, handelt es sich, denn auch die Naturwissenschaft ist sich bewußt, daß bei aller Subsumption unter dieselben Naturgesetze kein Stein genau wie der andere zur Erde fällt, sondern darum, aus Analogien oder gesetzlichen Zusammenhängen ein historisches Faktum, das nur zum Teil gegeben oder überliefert ist, zu rekonstruieren. Tietzes falscher Ausgangspunkt, daß die Beschreibung des Einmaligen und Individuellen allein Aufgabe der Geschichte sei und die Einseitigkeit seiner auf dokumentarische Belege sich stützenden Forschungsrichtung lassen ihn übersehen, daß genau, wie die politische Geschichte aus allgemein psychologischen Erfahrungen Tatsachen rekonstruiert, so auch die Kunstgeschichte Möglichkeiten besitzt, aus ihren Gesetzen heraus mit eigenen Mitteln das einmalige, d. h. zeitörtlich individualisierte Faktum zu rekonstruieren. Das sind die eigentlichen Aufgaben einer kunstgeschichtlichen Methode, deren Ertrag nicht dadurch gemindert wird, daß sie natürlich der größten Vorsicht und ständiger Kontrolle aller in Betracht kommenden Zeugnisse und Erfahrungen bedürfen. Jedenfalls wäre es denkbar, daß solche aus logischen Gründen zu fordernden Beziehungen zu anderen historischen Tatsachen methodisch zur chronologischen Attribuierung eines Werkes führen können, wenn die Beziehungspunkte zeitlich fixiert sind.

Sehen wir uns nun Tietzes Begriff der Kunst und seinen Ertrag für die Methode an, so finden wir, daß die Gesichtspunkte der materiellen Existenz und der Kunstleistung fast gar nicht berücksichtigt sind. Gelegentlich findet sich eine Bemerkung, daß für die Geschichte der Architektur die stärkere Beteiligung von Fachleuten (Architekten) erwünscht und auch verwirklicht sei, daß dagegen auf den anderen Gebieten die Teilnahme von Künstlern kaum nennenswerte Resultate hervorgebracht habe und hervorzubringen fähig sei. Diese Bemerkung verrät die völlige Unklarheit über die das Kunstwerk bestimmenden Faktoren und ihr Verhältnis zueinander, denn sie übersieht, daß, soweit Architektur anschauliche Bedeutungen verwirklicht,

die Architektenwerke über Architektur bisher ebenso unzulänglich gewesen sind, wie die Skulptur- und Malereigeschichte von Künstlern, daß sie wohl die zeitörtliche Attribuierung mit ihrer technisch-materiellen Betrachtung bis zu einem gewissen Grade gefördert haben, aber die Rekonstruktion des geistigen Gebildes als ganzen und alle sich daran anschließenden Fragen in einer Weise übergangen haben, die mit daran schuld ist, daß die stilistische Zusammengehörigkeit von Ornament und Architekturplastik z. B. des Mittelalters mit dem Bau als Problem erst in neuester Zeit erfaßt ist. Andererseits ist die für das volle geschichtliche Verständnis notwendige Berücksichtigung des ursprünglichen materiellen Zustandes und der historischen Kunstleistung auch in den anderen Kunstgebieten eine spezialisierte Forschungsaufgabe, zu deren Bearbeitung auch hier Künstler und naturwissenschaftlich gebildete Techniker am ehesten geeignet erscheinen.

Tietzes Absichten gehen — entgegen seinen vielen konservativen Tendenzen — deutlich auf eine Kunstgeschichte als Geschichte anschaulicher Bedeutungen, und man würde deren methodische Grundlegung in voller Einseitigkeit gern hinnehmen, wenn sie eben mit der nötigen Entschiedenheit und Klarheit durchgeführt würde. Denn der Begriff, den er dem anschaulichen Gehalt des Kunstwerkes, wie er meint, dem Kunstwerk überhaupt, unterlegt, ist der des Kunstwollens. Durch diesen Begriff des Wollens aber vermischt er sofort den Begriff der anschaulichen Bedeutung mit dem der Kunstleistung, die die Aktivität des Künstlers voraussetzt. Er braucht den Begriff des Kunstwollens, um das gegebene Kunstwerk seinem an sich richtigen Ausgangspunkt entsprechend als Quelle für eine aus ihm erst zu erschließende Tatsache ansehen zu können. Dennoch ist weder der Schluß, den ein Kritiker aus einem Kunstwerk auf das Kunstwollen des Künstlers zieht, notwendig ein historischer, sondern er kann durchaus Gegenwartswert besitzen, noch macht der Unterschied der gegenwärtigen anschaulichen Bedeutung von der historischen den Begriff des Kunstwollens notwendig. Die Unselbständigkeit in allem Begrifflichen und damit Methodischen bei Tietze zeigt sich gerade darin, wie er diesen Begriff von Riegl übernimmt, bei dem er einen bestimmten Sinn gehabt hatte. Denn hier bedeutete er und betonte er den Gegensatz zu „nicht gekonnt", wollte er sagen, daß Werke alter Kunst, die wir von unserem Gegenwartsstandpunkt und rein technisch in ihrer Abweichung von unserer Kunst als durch Nichtkönnen entstellt beurteilt hatten, jetzt von unserem bedeutungswissenschaftlichen und historischen Standpunkt als positiv bedeutsam, in notwendiger Relation zu anderen Inhalten der Zeit, als einem Bedürfnis entsprechend, als gewollt ansehen müssen. Dies Gewollte heißt also nicht bewußt gewollt, was auch Tietze betont, denn viel eher müßte es heißen kulturell bedingt und notwendig, sondern bedeutet eben nur die Abweisung des Nichtkönnens, gemessen an unserem Kunstideal und damit die Abweisung der Beurteilung des anschaulichen Gehaltes mit Begriffen, die die Leistung betreffen. Der Begriff der historischen anschaulichen Bedeutung enthält deshalb das Positive der Rieglschen Methode besser, da jeder psychologisch verfängliche Sinn, wie er im Wollen liegt, ferngehalten ist. Denn wir brauchen den Begriff des Kunstwollens sowohl wie des Könnens noch neben diesem Begriff der historischen Bedeutung, sobald wir diese in Relation zu der historisch zu beurteilenden Kunstleistung betrachten. So wenig wir ein Recht haben, aus der Abweichung eines alten Werkes von unseren Kunstbedürfnissen auf ein Nichtkönnen zu schließen, so sehr können wir aus der historisch rekonstruierten Bedeutung eines Werkes nun feststellen, ob diese historisch, d. h. dem Stand des Kunstschaffens der Entstehungszeit entsprechend gut oder schlecht in dem betreffenden Werk realisiert ist, ob

das fertige Werk dem historischen Wollen seines Künstlers, seines Bestellers oder dem Geschmack seiner Betrachter entsprach. Zu behaupten aber, daß der Begriff des Kunstwollens nur ein lediglich aus den Werken und sonstigen Äußerungen gewonnener Begriff sei, und daß daher ein Widerspruch zwischen Wollen und Können nicht möglich ist, heißt gerade Urteile, die den anschaulichen Gehalt eines Werkes betreffen, unberechtigterweise ausdehnen auf die Kunstleistung in einem Werk. Niemals dürfte die Selbständigkeit der das Anschauliche betreffenden Betrachtung dazu führen, auf diesen anschaulichen Gehalt einen Begriff des Wollens anzuwenden und Urteile zu fällen, die gerade die technisch-künstlerische Seite betreffen. Dabei sehen wir ganz davon ab, daß Tietze den Begriff des Kunstwollens noch viel allgemeiner faßt, so daß der Begriff des Wollens als bestimmter psychologischer Begriff noch mehr seinen Sinn verliert.

Noch größer wird die Verwirrung dort, wo Tietze eine Einteilung der Kunstgeschichte gibt. Wir lassen sie hier wörtlich folgen.

A. Allgemeine Kunstgeschichte.

B. Spezialisierte Kunstgeschichte.

1. Spezialisiert in bezug auf die qualitative Ausdehnung des Stoffes, d. h. die Geschichte bestimmter künstlerischer Probleme oder Aufgaben durch den ganzen Verlauf der Kunstentwicklung oder durch einen Teil ohne Rücksicht auf die quantitative Ausdehnung des Stoffes.

2. Spezialisiert in bezug auf die quantitative Ausdehnung des Stoffes.

a) Systematische Einteilung; Geschichte einzelner Kunstgebiete, ihrer Unterabteilungen oder aber Technik.

b) Lokale Einteilung; Geschichte der Kunst in lokalen Gebieten, Ländern, Provinzen, Orten usw.

c) Zeitliche Einteilung; Geschichte der Kunst in zeitlichen Abschnitten, Jahrhunderten, Regierungen usw.

In allen drei Gruppen endet eine fortgesetzte Spezialisierung bei der Monographie über ein Einzelobjekt, das gewissermaßen die Einheit der systematischen wie der lokalen und zeitlichen Einteilung bildet.

d) Geschichte von Gruppen solcher Personen, die für die Kunstentwicklung von Bedeutung sind, Biographien von Künstlern, Kunstsammlern usw.

Hier muß nun zunächst gesagt werden, daß die Spezialisierung in bezug auf qualitative und quantitative Ausdehnung gar nicht gleichwertige Einteilungsprinzipien einer gleichartigen zu bearbeitenden Stoffmasse darstellen, sondern verschiedene historische Forschungsmethoden oder Aufgaben, eben die der zeitörtlichen Attribuierung und des Ausgehens von Kunstwerken einerseits und der Rekonstruktion und des Ausgehens von dem zeitörtlichen kontinuierlichen Abschnitt andererseits. Ich kann die Kunstwerke nach qualitativen Gesichtspunkten sammeln, die Einteilung ist dann immer eine systematische, und nun die chronologisch-örtliche Fixierung dieser Kunstarten vornehmen, oder aber mir einen bestimmten Zeitabschnitt in bestimmter Gegend vornehmen und nun die Kunstwerke bestimmen, die darunter fallen und ihre Bedeutung rekonstruieren. Unbegreiflich aber ist, wie Tietze die systematische Einteilung einzelner Kunstgebiete unter den quantitativen Gesichtspunkt einreihen kann, da doch Kunstgebiete nie anders als qualitativ geschieden werden können, und der logische Dilettantismus, der darin steckt, wird dadurch nicht gemildert, daß Tietze diese Einteilung von Bernheims Lehrbuch der historischen Methode, übernimmt, wo die Einteilung an sich komplizierter und weniger durchsichtig ist. Ebenfalls ist unklar, wie die Geschichte von Gruppen von

Personen usw. ein Quantum der Kunst betreffen soll, und was überhaupt diese, soweit es Sammler betrifft, nur locker mit der Kunst verbundenen Subjekte in einer Einteilung der Kunst als solcher sollen. Dabei ist unbewußt in den drei getrennten Gesichtspunkten der Problemgeschichte, der Kunstgebiete, der Gruppen von Personen das angedeutet, was als geistige Bedeutung, materieller Bestand, Kunstleistung unter der Gruppe der rekonstruktiven Aufgaben (dem qualitativen Gesichtspunkte Tietzes) hätte zusammengefaßt werden müssen. Denn jede Problemgeschichte wird aus reiner Geistesgeschichte Kunstgeschichte erst, wenn ich an den Kunstwerken, in denen es sich realisiert hat, also quantitativ, seine historische raumzeitliche Realisation nachweise. Und nur weil Tietze die qualitative Bedeutung der Materie und Leistung vernachlässigen wollte und auf reine Bedeutungsgeschichte hinaus wollte, dienten ihm diese an sich qualitativen Gesichtspunkte dazu, das Material quantitativ aufzuteilen, nicht aber, ihm historische Aufgaben nach der qualitativen Seite hin zu stellen. So wenigstens erkläre ich mir Tietzes merkwürdige Einteilung.

Was soll man aber dazu sagen, wenn jemand, der Geschichte anschaulicher Bedeutungen (Problemgeschichte) schreiben will, alle Versuche, anstelle der üblichen, d. h. Technik und Material betreffenden Einteilungen der Künste Einteilungen nach anschaulichen Kategorien zu geben, ablehnt mit der Begründung, es fehle ihnen die Unmittelbarkeit und sichere Faßlichkeit, die in den objektiven Eigenschaften der Kunstwerke vielleicht leichter zu finden sei, oder wenn er die Vierteilung der bildenden Künste in Malerei und Plastik, Architektur und Kunstgewerbe für ausreichend hält, weil sie die traditionelle ist, und die Gepflogenheit der bisherigen geschichtlichen Behandlung wie die Regel der künstlerischen Praxis in ihr zum Ausdruck komme. Das bedeutet dieselbe Vermischung der Prinzipien der anschaulich wertenden Betrachtung mit denen der materiellen Existenz und Technik wie im Begriff des Kunstwollens. Um so verhängnisvoller ist das, als grade die Betrachtung der anschaulichen Inhalte mit ihren Kategorien über die materiell-technische überall hinausgreift und diese als völlig unbrauchbar erweist. In meiner Ästhetik habe ich nachgewiesen und in meinen Aufsätzen über das Wesen des Plastischen an einem Beispiel durchgeführt, daß die ästhetischen Kategorien mit den technisch-materiellen nicht zusammenfallen, daß z. B. die anschauliche Bedeutung dessen, was wir plastisch nennen, nicht an die Skulptur gebunden ist, und ebenso das Malerische als anschaulicher Wert nicht an die Malerei, habe versucht, Kategorien des Illustrativen, des Ästhetischen, des Erlebnis-, Dekorativen und Reklamewertes anschaulicher Bedeutungen aufzustellen, die alle mit den technisch-materiellen Unterscheidungen der Künste nirgends sich decken, sondern nur das gesehene Gebilde betreffen. Ich nehme es Tietze nicht übel, wenn er die Tragweite dieses methodischen Gesichtspunktes einer von den technischen Kategorien unabhängigen Systematik anschaulicher Bedeutungen nicht übersieht. Wir stehen eben noch an den Anfängen einer Wissenschaft der anschaulichen Inhalte der Kunst, und es ist mir bisher noch immer passiert, daß jene Ausführungen über das Plastische so verstanden wurden, als redete ich von etwas, was sich in jeder Skulptur nun widerfinden müßte, oder als verengte ich normativ die Aufgaben der Skulptur, anstatt von einer bestimmten in Malerei, Skulptur, Graphik, ja Architektur wiederzufindenden anschaulichen Inhaltlichkeit zu handeln, deren Gegensatz etwa das Stoffliche einerseits, das rein Optische andererseits sein könnte. So findet auch Tietze, gegen einen geistige Inhalte betreffenden Begriff des Impressionismus einzuwenden, daß er einen auf technischen und formalen künstlerischen Eigenschaften

aufgebauten Begriff zu völliger Haltlosigkeit und Verschwommenheit ausdehne, als ob ein geistiger (formaler) Begriff gleichzeitig auch auf technischen Eigenschaften aufgebaut sein könnte. Was aber Tietze vorgeworfen werden muß, ist, daß er im Begriff, eine Anschauungsbedeutungsgeschichte der bildenden Kunst methodisch zu begründen, sich aus Gründen der Praxis und Tradition auf Begriffe stützt, die dieser Bedeutungsgeschichte widersprechen, und die eigentlichen anschaulichen Kategorien — nicht verwirft, aber methodisch beiseite stellt. Das heißt doch wirklich ein asylum ignorantiae et inertiae proklamieren. Und nichts scheint mir mehr die Notwendigkeit einer systematischen Kunstwissenschaft, besonders nach Seite der anschaulichen Bedeutungen hin zu beweisen als Tietzes Begriff von Kunst, seine Einteilung der Künste und seine Anschauungen vom Wesen methodischer Begriffsbestimmungen.

(Fortsetzung folgt.)

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 1/2:

AUGUST L. MAYER, Die Sammlung Sir William van Horne in Montreal. (9 Abb.)

ERNST ZIMMERMANN, Die Vorbilder der Medici-Porzellane. (5 Abb.)

WALT. BOMBE, Florentiner Miniaturen. (10 Abb.)

MUSEUMSKUNDE.

Bd. XI., Heft 4:

ERNST GOSEBRUCH, Künstlerfürsorge im Kriege.

PAUL ABRAMOWSKI, Die Neugestaltung der Danziger Kunstsammlungen. (8 Abb.)

LEOP. RITTER VON STOCKERT, K. K. Historisches Museum der österreichischen Eisenbahnen. (3 Abb.)

GEORG GRONAU, Über Nummerierung in Galeriekatalogen.

BERTHOLD DAUN, Die Bemalung antiker Gipsabgüsse.

VALENTIN SCHERER, Bibliographie deutscher Museumskataloge. (Fortsetzung.)

KUNST UND HANDWERK.

1916, Heft 3:

HANS KARLINGER, Holzmodel aus der Sammlung Ebenböck. (23 Abb.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVII., Heft 4:

FRITZ HELLWAG, Der deutsche Werkbund und seine Künstler. (Schluß.) (12 Abb.)

DR. IN . ALBRECHT, Über die Ausbildung des Kunstgewerblers. (1 Abb.)

HEINRICH PUDOR, Kunst in der Maschine.

F. R. CARABIN, Das Holz.

DIE WERKSTATT DER KUNST.

XII., 8:

E. B., Grecos Astigmatismus.

KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 4:

ERICH HANCKE, Moderne holländische Malerei. (10 Abb.)

EMIL WALDMANN, Nochmals: Unbekannte, sogenannte und apokryphe Bilder Leibls. (13 Abb.)

JULIUS ELIAS, Wilhelm Trübner. (1 Tafel, 14 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Wilhelm Bode.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXVII., Heft 3:

PAUL CLEMEN, Der Zustand d. Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz. (77 Abb.)

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

Forschungen aus den Königl. Museen zu Berlin. Wilhelm von Bode zum 70. Geburtstage.

ADOLPH GOLDSCHMIDT, Zum siebzigsten Geburtstage Wilhelm von Bodes.

THEODOR WIEGAND, Torso eines Fischers aus Aphrodisias. (1 Taf., 6 Abb.)

ROBERT ZAHN, Lanternarius. (2 Taf., 3 Abb.)

HEINRICH SCHAEFER, Ägyptische Zeichnungen auf Scherben. (33 Abb.)

OTTO WEBER, Ein silberner Zeptergriff aus Syrien. (1 Taf., 27 Abb.)

OSKAR WULFF, Zwei Tafelbilder des Ducento im Kaiser Friedrich-Museum. (1 farb. Taf., 7 Abb.)

MAX FRIEDLAENDER, Eine übersehene Dürerzeichnung im Berl. Kupferstichkabinett. (1 Tafel.)

PETER JESSEN, Ein Pokalentwurf von Hans Holbein. (1 Tafel.)

EDUARD PLIETZSCH, Paulus Bor. (6 Abb.)

KURT REGLING, Byzantinische Münzen, kunstgeschichtlich betrachtet. (1 Tafel.)

OTTO VON FALKE, Peter Flötner und die süddeutsche Tischlerei. (1 Taf., 17 Abb.)

FRIDA SCHOTTMÜLLER, Der Europateppich im Kaiser Friedrich-Museum. (2 Abb.)

C. SCHUCHHARDT, Nordischer Einfluß im Mykenischen. (21 Abb.)

ALBERT GRÜNWEDEL, Athene — Vajrapāni. (5 Abb.)

EDUARD SELER, Ein altperuanisches besticktes Gewebe. (1 farb. Doppeltafel, 1 schwarze Tafel und 20 Abb.)

F. VON LUSCHAN, Zusammenhang oder Konvergenz. (5 Abb.)

JULIUS MENADIER, Eine Schaumünze des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg. (1 Tafel.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 4:

KLEIN-DIEPOLD, Die Ausstellung der Berliner Sezession. (3 Taf., 17 Abb.)

KARL EUGEN SCHMIDT, Die Kunst auf der Weltausstellung in San Francisco.

E. W. BREDT, Ferdinand Staeger-München. (3 Taf., 12 Abb.)

A. JAUMANN, Die Kunst am Kurfürstendamm (Läden und Kaffeeräume von Architekt Lucian Bernhard-Berlin). (2 Taf., 18 Abb.)

HERMANN ESSWEIN, Verdeutschung fremdsprachlicher Fachausdrücke in der Malerei. (Fortsetzung II.)

W. WALDSCHMIDT, Grabmalkunst. (5 Abb.)

OTTO ZOFF, Nachwort zum deutschen Impressionismus.

Architekt E. PFEIFFER-München, Damen-Salon für ein Hotel in H. (2 farb. Tafeln.)

DIE KUNST.

XVII., Heft 4, Januar 1916:

G. J. WOLF, Ausstellung von Werken d. Münchner Malerei 1860—1880 in der Galerie Heinemann in München. (17 Abb.)

E. PLIETZSCH, Berliner Secession 1915. (8 Abb.)

WILHELM HAUSENSTEIN, Albert Weisgerber. (9 Abb.)

DIE RHEINLANDE.

XV., Heft 12, Dezember 1915:

GEORG BIERMANN, Schmoll von Eisenwerths Wandbilder im Cornelianum zu Worms. (Mit 4 Kunstbeilagen.)

V. CURT HABICHT, Mittelrheinische Kunst in Nordwestdeutschland. (5 Abb.)

WASMUTHS MONATSH. FÜR BAUKUNST. II. Jahrg.

Heft 3, 1915:

WALTER BOMBE-Bonn, Die Bauten d. Düsseldorfer Ausstellung 1915. (16 Abb.)

ROBERT BREUER, Zu einigen Bauten von Paul Mebes. (34 Abb.)

Heft 4, 1915:

Prof. Dr. A. E. BRINCKMANN, Baukunst und Baumeister in Petrograd von seiner Gründung bis zur Mitte des 19. Jahrhundert. (47 Abb.)

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

Nr. 4, Januar 1916:

BODE, Geschenke an die Abteilung der Christlichen Plastik und der Gemäldegalerie. (8 Abb.)

WINKLER, Ein Nachfolger des Hugo van der Goes. (4 Abb.)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

Neue Folge, XXXVII. Jahrg. Nr. 169.

EMIL BAHRFELDT, Darstellung von Prägevorgängen auf Münzen. (7 Abb.)

J. V. KULL, Opfer „zum Besten des Vaterlandes".

J. MANN, Anhaltische Münzen u. Medaillen vom Ende des 15. Jahrhunderts bis 1906. Nachtrag. (Fortsetzung u. Schluß). (1 Taf. mit 13 Abb.)

L. v. L., Neue Medaillen. (1 Abb.)

NEUE BÜCHER .....

BREDIUS, Künstler-Inventare. I. Teil. (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte.) Verlag Martinus Nijhoff, Haag.

KLEIN-DIEPOLD, Das deutsche Kunstproblem der Gegenwart. B. Behrs Verlag, Berlin. Preis M. 1.50.

SPONSEL, Führer durch das Kgl. Grüne Gewölbe zu Dresden. Buchdr. der Wilhelm und Bertha von Baensch-Stiftung. Preis M. 1.—.

IX. Jahrgang, Heft II.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, i. V. Dr. HANS KARLINGER, München, Ismaningerstr. 58 I. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Studien und Skizzen zur
Gemäldekunde
Herausgegeben von Dr. Theodor von Frimmel
Mit vielen Textabbildungen u. Tafeln
Bisher erschien: Band I (10 Lieferungen) M. 18.—
und Band II (Lieferung 1/2) M. 3.—
:: Kommissions-Verlag ::
GEROLD & Co. in Wien, Stefansplatz 8

KÜNSTLER-BILDER VOM WELTKRIEGE
und beinahe 500 farbenreiche andere Bilder
Voigtländer-Künstler-Steinzeichnungen
Nur deutsche Kunst. Preise der Bilder: 1 bis 6 Mk.
Alles Nähere in dem „Handbüchlein künstlerischen Wandschmuckes"
142 Seiten mit 500 Abbildungen
Preis 60 Pf. Ausland 70 Pf., auch in Briefmark., in allen Buch- und Kunsthandlungen oder durch
R. Voigtländer-Verlag in Leipzig

Abb. 1. Der Dom in Sebenico

Abb. 2. Detail der Hauptapsis des Domes von Sebenico

Abb. 3. Der Dom von Sebenico, Querschnitt

Abb. 4. LEONARDO DA VINCI
Paris, Inst. de France, Ms. B

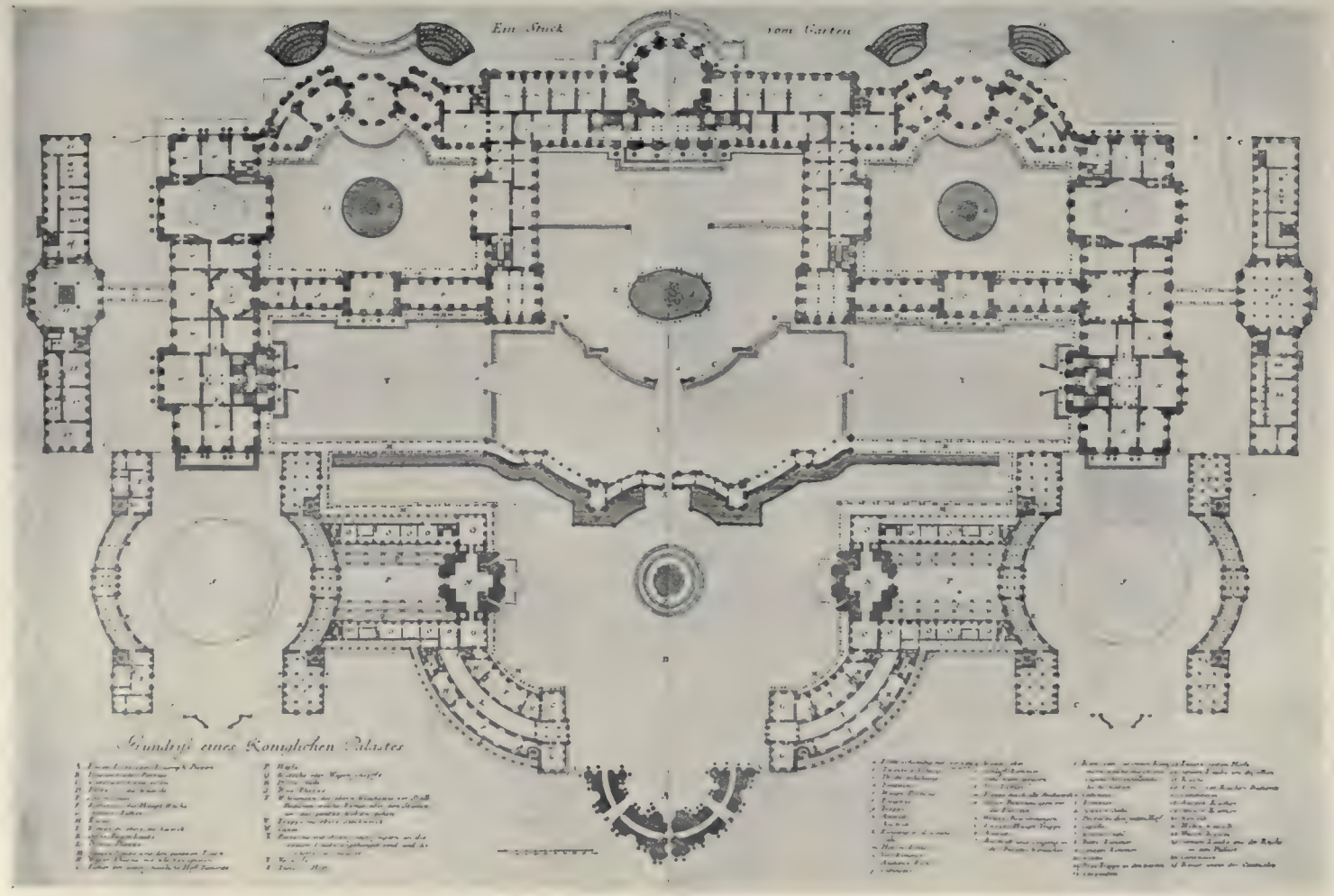


Abb. 1. Tafel IV aus P. DECKER: Deß Fürstlichen Baumeisters . . . Anderer Theil. (Augspurg 1716.)

Zu: V. CURT HABICHT, DIE HERKUNFT DER KENNTNISSE BALTASAR NEUMANNS AUF DEM GEBIETE DER „CIVILBAUKUNST"

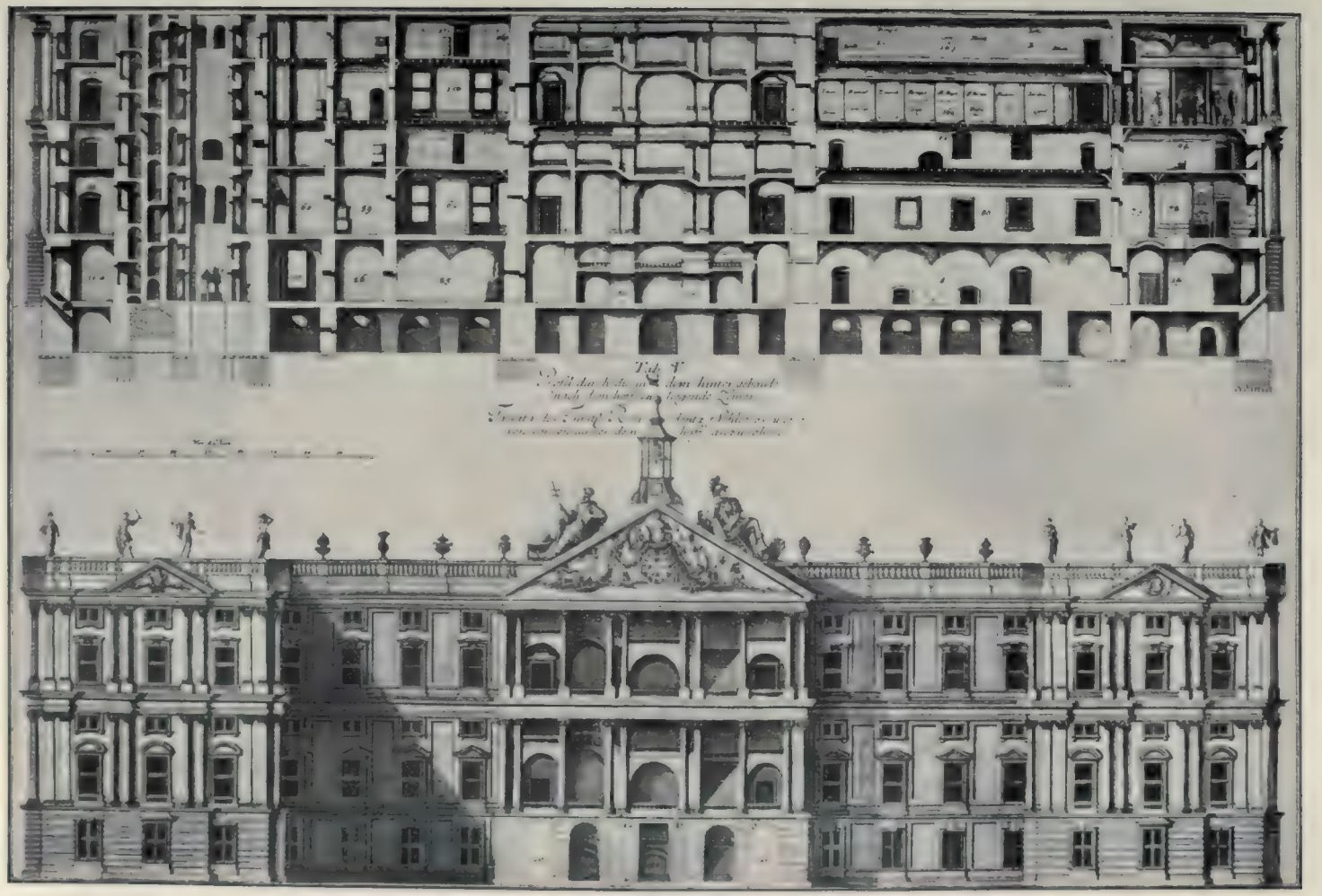


Abb. 2. Tafel V aus LEONH. CHRISTOPH STURM: Prodromus Archit. Goldm. (Augspurg 1714.)

Zu: V. CURT HABICHT, DIE HERKUNFT DER KENNTNISSE BALTASAR NEUMANNS AUF DEM GEBIETE DER „CIVILBAUKUNST"

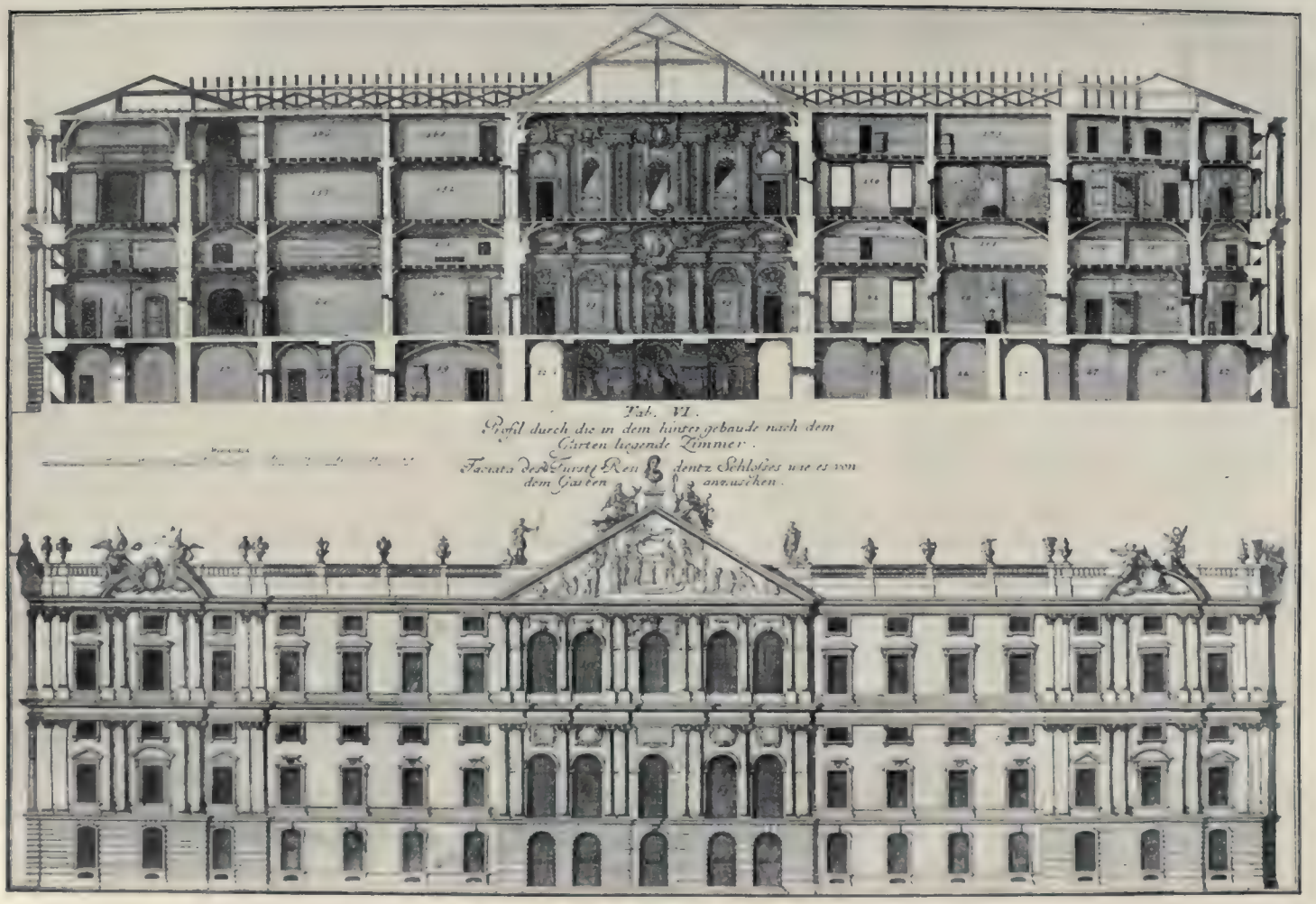


Abb. 3. Tafel VI aus LEONH. CHRISTOPH STURM: Prodromus Archit. Goldm. (Augspurg 1714.)

Zu: V. CURT HABICHT, DIE HERKUNFT DER KENNTNISSE BALTASAR NEUMANNS AUF DEM GEBIETE DER „CIVILBAUKUNST"

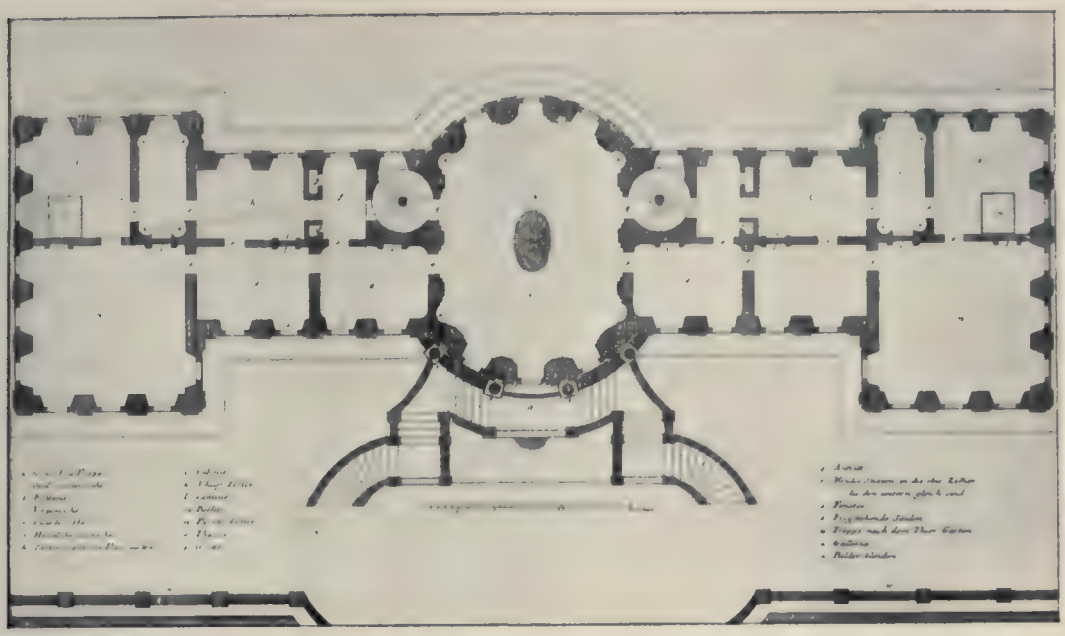


Abb. 4. Tafel XXVIII aus P. DECKER: Deß Fürstl. Baumeisters ... Anderer Theil. (Augspurg 1716.)

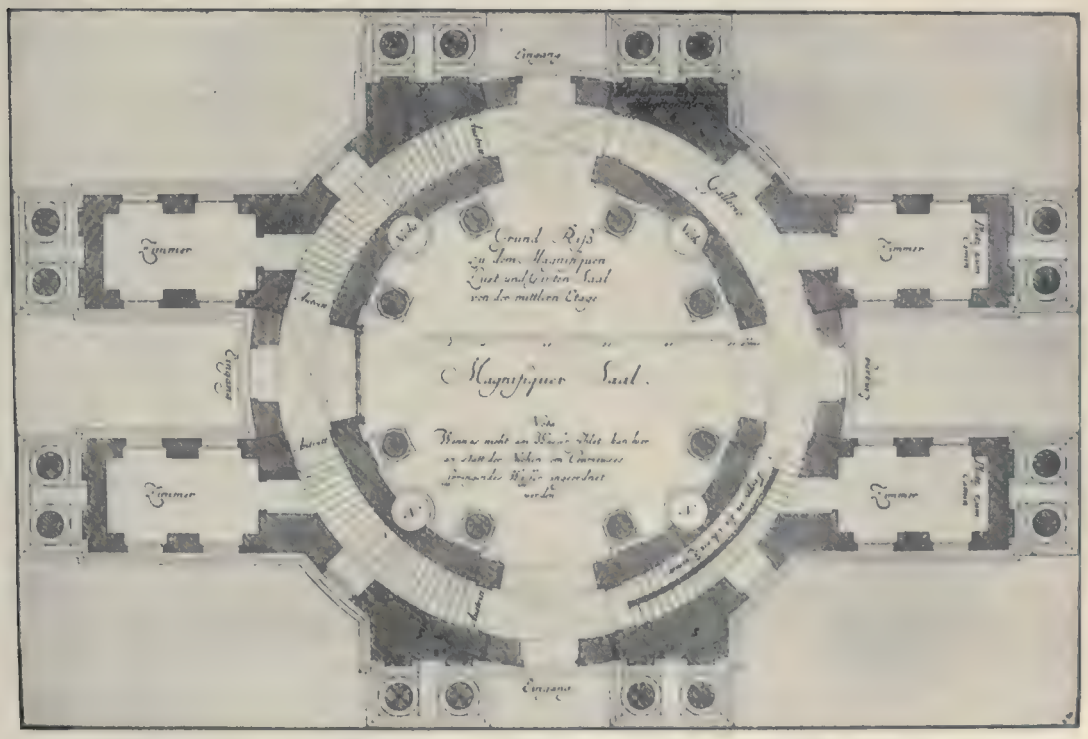


Abb. 6. Tafel G aus P. J. SÄNGER: Vorstellung einiger Modernen Gebäude . . . Nürnberg o. J.

Zu: V. CURT HABICHT, DIE HERKUNFT DER KENNTNISSE BALTASAR NEUMANNS AUF DEM GEBIETE DER „CIVILBAUKUNST"

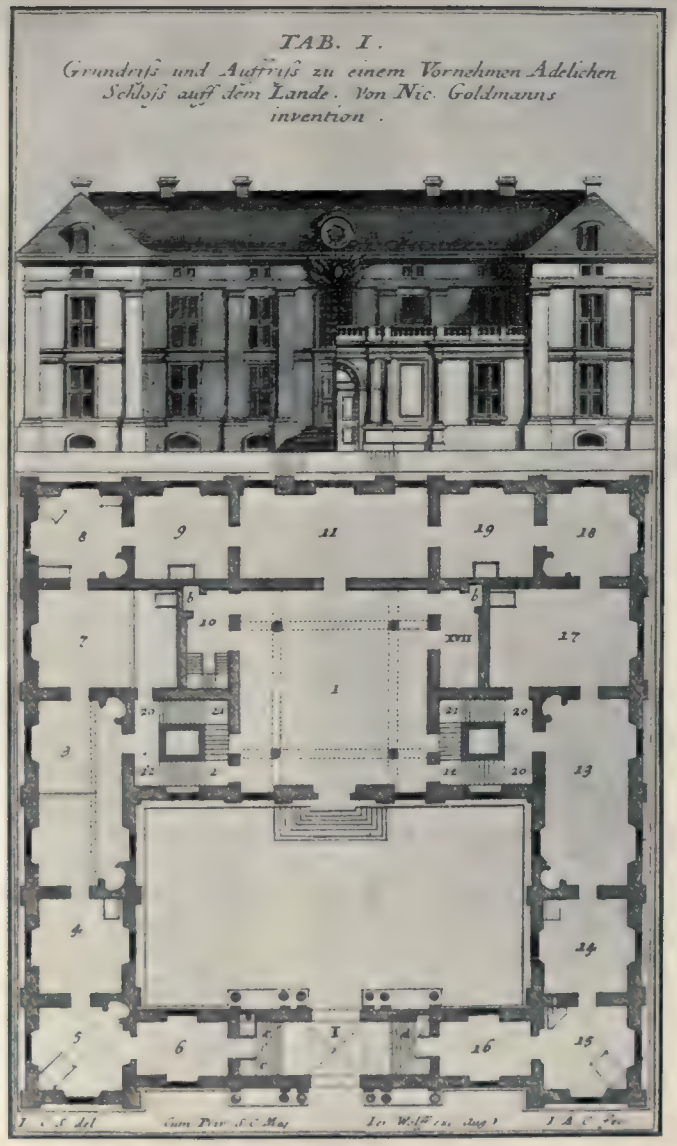


Abb. 5. Tafel I aus LEONH. CHRISTOPH STURM: Ein sehr nöthiges Hauptstück . . . (Augspurg 1721.)

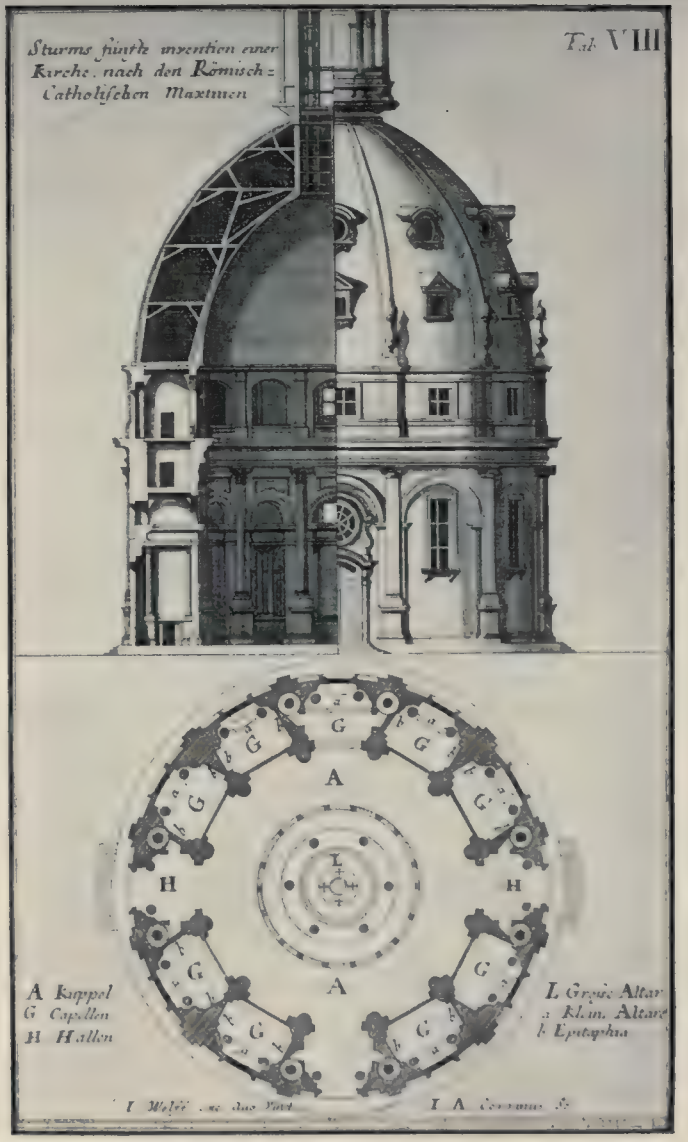


Abb. 7. Tafel VIII aus L. CHRIST. STURM: Vollständige Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzugeben. (Augspurg 1718.)

Zu: V. CURT HABICHT, DIE HERKUNFT DER KENNTNISSE BALTASAR NEUMANNS AUF DEM GEBIETE DER „CIVILBAUKUNST"

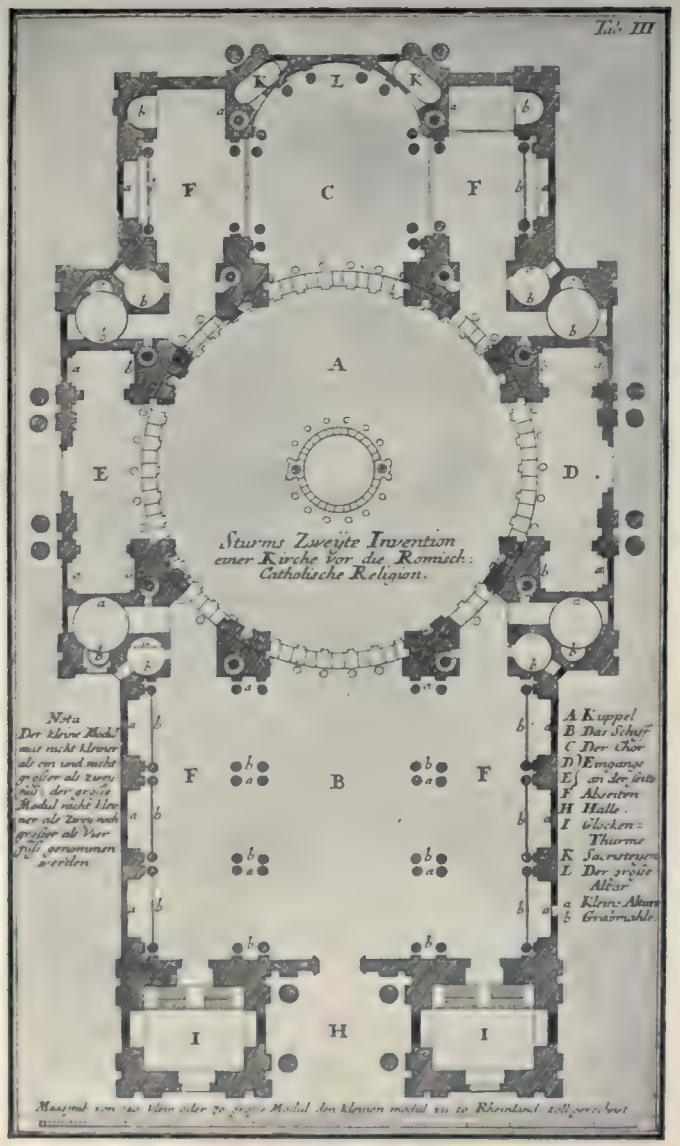


Abb. 8. Tafel III aus L. CHRIST. STURM: Vollständige Anweisung aller Arten v. Kirchen wohl anzugeben. (Augspurg 1716.)

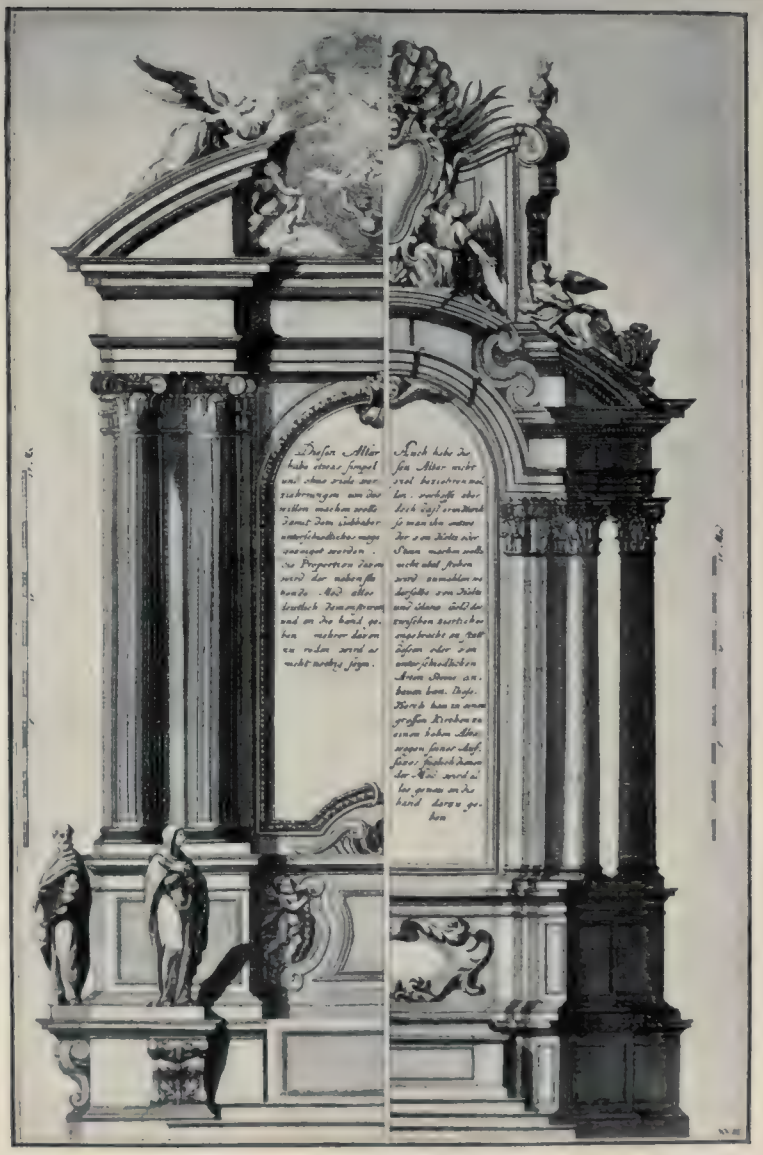


Abb. 10. Tafel XVIII aus P. DECKER, Der Civilbaukunst anderer Theil. (Nürnberg o. J.)

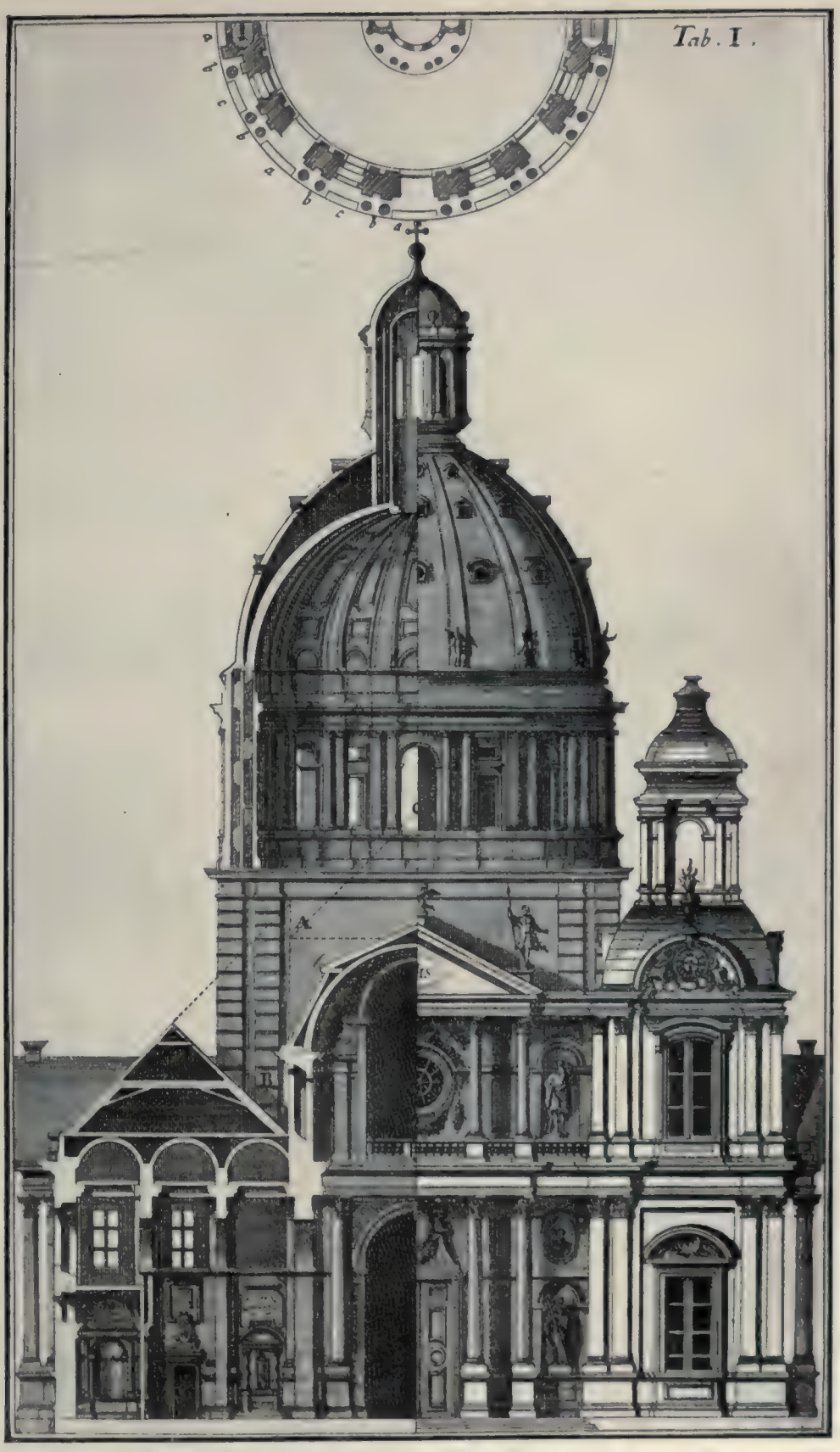
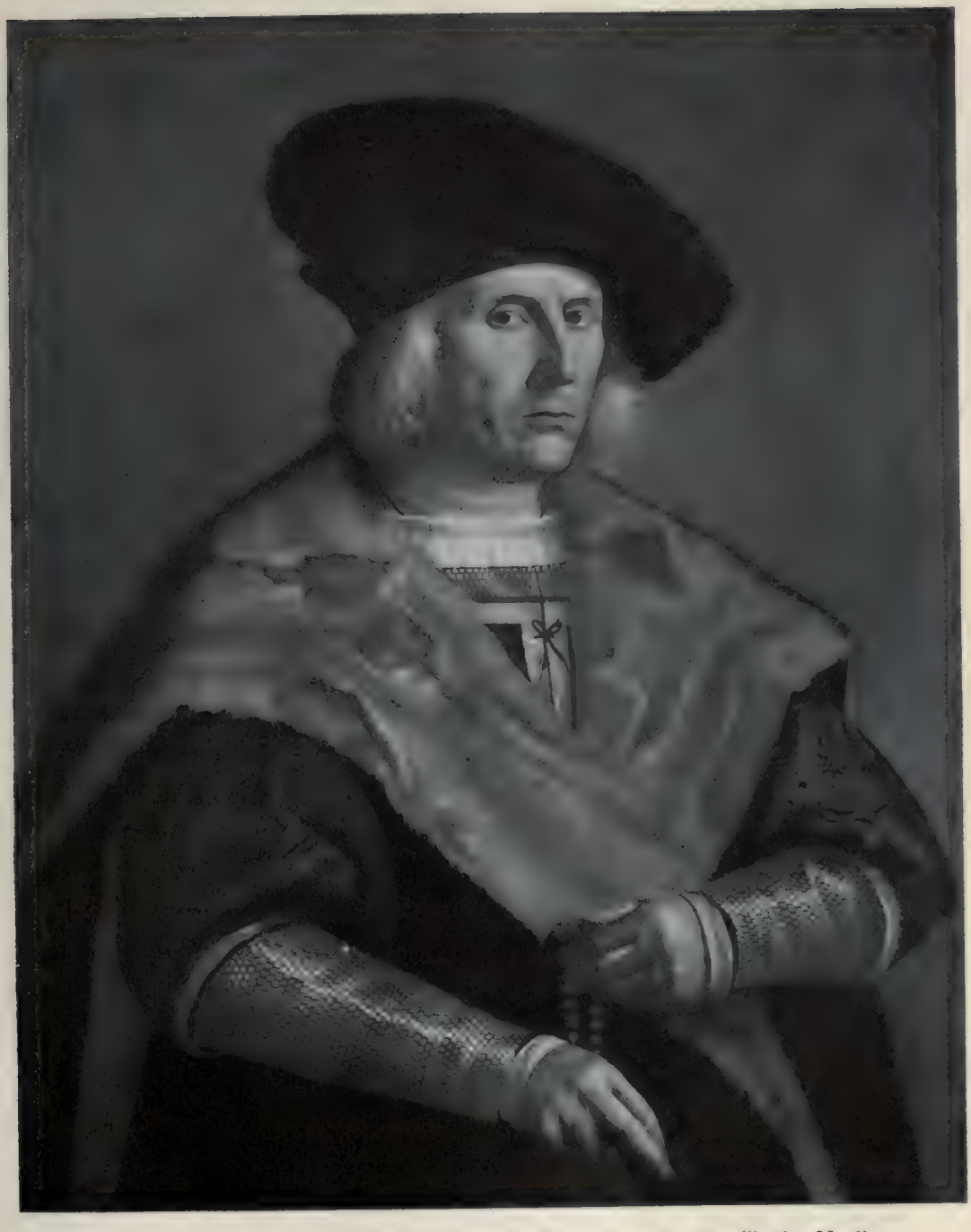


Abb. 9. Tafel I aus LEONH. CHRISTOPH STURM: Vollständige Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzugeben. (Augspurg 1718.)

Zu: V. CURT HABICHT, DIE HERKUNFT DER KENNTNISSE BALTASAR NEUMANNS AUF DEM GEBIETE DER „CIVILBAUKUNST"

Abb. 11. Tafel XIII aus P. DECKER: Der Civilbaukunst anderer Theil. (Nürnberg o. J.)

Abb. 12. Tafel XIV aus P. DECKER: Der Civilbaukunst anderer Theil. (Nürnberg o. J.)



PAOLO MORANDO gen. IL CAVAZZOLA, Johannes Emilius von der Familie der Megli
Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Zu: JOSEF KOHLER, DAS CAVAZZOLA-BILD IN DRESDEN

FRANCESCO DI GIORGIO

Mit sechzehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von PAUL SCHUBRING

Francesco Maurizio di Giorgio Martino Pollaiolo ist neben Quercia die hervorragendste Künstlerpersönlichkeit Sienas; kann er dem großen Steinbildner an Wucht und Leidenschaftsfülle nicht verglichen werden, so hat er dafür universale Begabung anzubieten, die ihn in die Nähe eines Leon Battista Alberti stellt. Schon die Zeitgenossen staunten über seine Vielseitigkeit. Giovanni Santi lobt in der Reimchronik den „mirabil architetto", „sopra tutti gran compositore", „alto dipentore", den „restaurator delle ruine antiche"; er preist seine „invention di belli istrumenti" und spricht ausdrücklich von „storie nel bronzo scolpite", deren Modell „in calda cera" gearbeitet war. Die eigene Zeit hat in Francesco vor allem den Ingenieur, Ballisten und Festungsbaumeister geschätzt; dieser Begabung wenigstens verdankt er die vielen Berufungen, die ihn von Siena nach Urbino, nach Neapel und Mailand wiederholt geführt haben. Ein Fürst neidet dem andern diesen kostbaren Ballisten, dessen Name in ganz Italien populär wurde, als es ihm gelang, die erste Pulvermine zu legen, durch die der Eintritt in das für uneinnehmbar geltende, von den Franzosen besetzte Castello nuovo in Neapel erzwungen wurde. Nach Stegmann hat Francesco innerhalb 30 Jahren nicht weniger als hundert befestigte Plätze, „rocche", meist im Urbinatischen gelegen, umgebaut und armiert.

Zu der Praxis kommt bei ihm die Leidenschaft für die Theorie. Sein Traktat „sopra l'architettura militare e civile" ist neben Albertis und Filaretes Schriften die früheste Zusammenfassung baumeisterlicher Gedanken über den Einzelbau und die Stadtanlage. In immer erneuter Niederschrift und Verbesserung hat er, auf Vitruv fußend und in steter Abhängigkeit von ihm, in fünf Büchern seine Ansichten zusammengefaßt. Das letzte Buch behandelt rein fortifikatorische Probleme. Das erste bespricht die Baumaterialien, vor allem die in der Nähe von Siena brechenden Steine. Im zweiten wird über die „palazzi pubblici" nachgedacht; das dritte bespricht die Städteanlagen und behandelt die Säulenordnungen, die den menschlichen Gliedern verglichen werden. Dabei fällt auch Astrologisches über den Beginn des Hausbaues mit ab. Das vierte Buch endlich spricht von den Templi, den antiken wie den christlichen. Der Traktat enthält viele Zeichnungen, namentlich nach antiken, heute z. T. verlorenen Gebäuden. Eine derselben diente Hülsen dazu, den einst bei S. Adriano am Forum gelegenen Janustempel zu rekonstruieren.[1]) — Endlich sei noch der Wertschätzung gedacht, die Leonardo unserem Francesco entgegenbrachte. Als 1490 in Mailand die Dombaumeister Omodeo und Dolcebuono sich über den Bau des „Tiburtio" nicht einigen konnten, wurde auf Leonardos (vielleicht auch Bramantes?) Rat Francesco als magister tiburtii herbeigerufen; Francesco ging dann mit Leonardo auch nach Pavia. Im Jahre darauf beteiligte er sich an der von Lorenzo magnifico de' Medici ausgeschriebenen Konkurrenz um die Florentiner Domfassade. Der Bewerb hatte bekanntlich kein Ergebnis; Albertini spottete weidlich über die Resultate.[2]) Am Ende eines vielbewegten Lebens wird Francesco dann 1498 Dombaumeister seiner Vaterstadt. Man bedenke, daß er

1) Chr. Hülsen, Sopra un edifizio antico già esistente presso la Chiesa di S. Adriano. Annali dell' istituto di Corresp. archeol. 1884, S. 323ff.

(2) Albertini schreibt 1510 an Baccio da Montelupo: A dirti la verità decta facciata, la quale Lorenzo de' Medici volea levare et riducerla a perfectione, mi pare senza ordine o misura e nanzi mi parto di Fiorenza, ti mostrerò uno modello di mia fantasia a proposito, credo non ti dispiacerà.

nur fünf Jahre älter als Bramante war (freilich zwölf Jahre früher weggerafft wurde) und daß er in Urbino, also in Lauranas Nähe, ein künstlerisches Leben erlebt hat, das nicht nur die Traditionen seiner Sieneser Heimat, sondern auch die des damaligen Florenz vielfach überboten hat.

Francesco ist 1439 als Sohn eines Geflügelhändlers in Siena geboren, 25 Jahre nach seinem Lehrer Vecchietta, 14 Jahre vor seinem Schüler Cozzarelli und 8 Jahre vor seinem Schwager Neroccio, mit dem er von 1469—75 ein gemeinsames Atelier gehalten hat. In seine Jugend fällt Donatellos Aufenthalt in Siena (1457); und der greise Plastiker, der damals nicht nur den laut rufenden Bußprediger für die Taufkapelle des Domes goß, sondern auch die Modelle der Bronzetüren für denselben Dom gemacht hat, hat nicht nur auf Vecchietta entscheidenden Einfluß ausausgeübt, sondern sicher auch den damals 18jährigen Francesco beeindruckt. Leider ist die 1464 bei Francesco bestellte Täuferstatue nicht erhalten, wir wissen nicht einmal, aus welchem Material sie war; aber sie mag Donatellos Bronzetäufer oder Vecchiettas Täufer in Fogliano[1]) geglichen haben. — Wichtig wurde für Francesco jene Rappresentazione der Assumptio Virginis, die 1458 in Siena zu Ehren der Papstwahl Pius' II. aufgeführt wurde, von der Paolo d'Ancona uns berichtet. Das bei solchen Aufführungen notwendige „diffizio"[2]), ein Gerüst mit Treppenstufen, das vermutlich vor der Pferdekapelle des Rathauses aufgeschlagen war, wird von Francesco bei seinem Assuntabild wiedergegeben, während sein Lehrer Vecchietta, als dieser 1461, also ebenfalls nach dem Festspiel, eine Assunta für Pienza malte, die bisher übliche empyräische, schwebende und scheibenartige Komposition beibehielt.

Aus der Zeit der Arbeitsgemeinschaft mit Neroccio, die von 1469—75 nachweisbar ist (1469 heiratete Francesco Neroccios Schwester Agnes, die ihm sieben Kinder gebar; zwei Töchter heirateten später in Urbino), stammen die beiden großen Altarbilder der Sieneser Akademie, die eben erwähnte Assunta und eine Anbetung der Hirten (Abb. 1 u. 3). Das erstere Bild ist, da die Heiligen Sebastian und Katherina von Siena darauf vorkommen, mit einem 1472 erfolgten Auftrag für die diesen Heiligen geweihte Kapelle der Kirche des großen Benediktinerklosters Monte Oliveto maggiore zu identifizieren; zu ihr gehört die schöne Benediktspredella in den Uffizien (N 1304). Die große Tafel unterscheidet sich wesentlich von den bisherigen Assuntabildern der Sieneser Schule, auch, wie gesagt, von dem Altarbild, das Vecchietta 1461 für Pienza gemalt hat. Denn obwohl auch diesem Meister die Erinnerung an 1458 und das Festspiel lebendig sein mußte, malte er doch die Szene in der alten, empyräisch-scheibenhaften Weise, ohne Struktur und Architektur. Francesco dagegen gibt den richtigen szenischen Aufbau des edificio, die doppelseitige Treppe und das erhöhte Podium, die Sitzbänke der Heiligen und die Trittbretter der Chöre. Dabei bekommt nun die Einzelform Wucht, Charakter und energische Sonderbildung, der gegenüber Vecchiettas Typen (z. B. auf dem Altarbild von 1457 in den Uffizien) maniriert und leer erscheinen. Manche Wandlung hatte die Sieneser Kunst seit Duccios Tagen durchgemacht; reich und voll hat ihr Hymnus auf blühendes Leben und entfaltete Fülle, auf zarten Reiz und Frauensüße stets geklungen. Aber ihr war versagt geblieben, in der kernigen Sonderform das Besondere individueller Charaktere zu schildern. Das bietet nun Francesco auf der ersten Tafel. Es wäre verführerisch, nach Florenz hinüber zu denken und von einem Einfluß Verrocchios zu sprechen. Der aber kennt die Sieneser Marschroute schlecht, der an jeder entscheidenden Wendung einen Florentiner Wegweiser erwartet. Vielmehr wächst hier aus

(1) Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento, Abb. 69.
(2) Über solche Diffici vgl. Herzfeld in ihrer Ausgabe des Tagebuches von Luca Landucci, I, S. 39.

Vecchiettas antikonventioneller, aber moroser Physiognomik die reife Form persönlicher Bildung hervor. Der Schwager Francescos, Neroccio, nahm an solcher Formung nicht teil; er blieb ein Frauenlob alten Stils. Auch bei Francesco kommen in den heiligen, überschlanken Mädchen und Frauen am Fuße des Bildes Huldigungen für das verklärte Magdtum vor, wie sie nur in Siena denkbar sind. Aber das Entscheidende liegt in der entschlossenen Prägung der männlichen Charakterköpfe.

Zu der Tafel gehört nun die kostbare Benediktpredella der Uffizien mit drei Benediktszenen (Abb. 4), von denen die mit der zerbrochenen Mulde für uns die wichtigste ist.[1]) Ein Holztablett zerbrach der Dienerin Benedikts und der Heilige machte, damit die Alte nicht gescholten werde, die Mulde wieder ganz. Bei dieser Predella, deren Hintergründe von Francesco, deren Figuren von Neroccio sind, hat Francesco die Kulissenarchitektur seines Lehrers Vecchietta fortentwickelt. Was dieser in den Fresken der Scala oder in dem Truhenbild der Bernardinspredigt in Liverpool[2]) (Abb. 6), in romantischer Fülle und Fabulierlust aufgebaut hatte das wird jetzt von Francesco mit strengerem Wirklichkeitsgeist und lebhaftem Rhythmus gesättigt. Klar treten die Seitenkulissen in einen Gegensatz zu dem Zentrum. Hier steht im Rundbau ein Polygon, seitlich finden wir bald eine Vorhalle, bald einen Palazzo oder Seitenbau, alles in lebhafter Profilierung, mit vielen Bogen, Gesimsen und Stockwerken, bunt gegliedert. Dazu bietet der Fußboden ein weiteres Schachbrett lebendig rhythmisierter Fläche. Die Sieneser Stille, die bisher die Bilder dieser Schule charakterisierte, ist dem frischen Spiel lebhafter Scandierung gewichen.

Diesem Benediktsbild steht das Eselswunder der Antoniuspredella in München (N 1022) nahe, dessen Provenienz leider nicht ermittelt werden konnte (Abb. 5). Aber auch hier scheint Francesco mit Neroccio gemeinsam gearbeitet zu haben; das weist wieder auf die Zeit 1470—75. Vielleicht gehört die Predella zu einem Altarbild für San Francesco in Siena; Francesco hat mehreres für diese Ordenskirche gearbeitet.

1475 ist dann die erste Anbetung des Kindes in der Galerie von Siena (N 307) datiert (Abb. 3). Hier ist „verrocchieske" Fülle und Eigenart namentlich in den Engeln rechts deutlich. Die Ruinenkulisse und der Marmortempel des Mittelgrundes sind besondere Einfälle. Hügel mit Burgen leuchten im Licht des Hintergrundes auf und ein antikisierender Zentralbau glänzt bescheiden im Wiesengrund. Der alte originale Rahmen bringt den Ewig-Vater im Zenith.

Fast noch eigenartiger wirkt die „Verkündigung" in derselben Galerie (VI, 21), die ebenfalls halbrund abschließt. Hier wirkt die diagonal gestellte Hauswand, unter deren Säulenhalle Maria sitzt und liest, derb architektonisch. Auf den lebhaft gemusterten Fußboden, in dem Kreise und Quadrate spielen, tritt der schöne Engel mit nackten leichten Füßen. Marias weit auseinandergestellte Schenkel wirken fast unpassend, sie scheint in die Kammer flüchten zu wollen, die sich verstohlen rechts an der Seite öffnet. Auch hier leuchtet ein Säulenrundbau in der Ferne; er erinnert an den Clitumunustempel bei Spoleto.

Drei kleinere Möbelbilder Francescos müssen auch noch der Zeit bis 1475 zugeschrieben werden: der Cassone mit Europas Raub im Louvre, der Lettuccio (eine Fidelitas) der Sammlung Chalandon in Paris und das Tobiasbild bei Martin le Roy in Paris[3]) (Abb. 16). Man findet eine ebenso graziöse wie romantische Deutung der alten

(1) Eine ausführliche Würdigung der ganzen Predella in meiner Plastik Sienas S. 118ff.
(2) Abgebildet bei Schubring, Cassoni, Truhen und Truhenbilder der ital. Frührenaissance Kat. N. 455.
(3) Die ersten beiden Bilder abgebildet in meinem Cassoni Kat. N. 466 u. 460.

Fabeln. Francescos Vertrautheit mit der Antike war schon oben bei dem Traktat betont worden. Der Europaraub schildert nach Ovid Met. 2, 850ff. (von rechts nach links!) die Blumenwiese und den Blütenhain Phöniziens, den Tanz der zieren Mädchen und des Stieres Werben um die Tochter des Agenors, die er dann in großen Sprüngen an die Kretenser Küste trägt. Das Tobiasbild führt den Engel im fraulichen Typus mit aschblonder Lockenfülle, Riesenflügeln und stark gebauschtem Gewand vor; zierlich stellen sich seine nackten Füße voreinander. Tobias ist sehr klein, knabenartig. Er trägt in der Linken den Fisch wie ein Köfferchen; seine Rechte sucht den linken Daumen des riesigen Begleiters; Riesenschritte muß das Bübchen machen, um Schritt halten zu können.[1]) Überaus zierlich und sauber ist die Fidelitas(?) dargestellt. Sie scheint aus dem Blütenrahmen hervorzuschweben und steht vor der weißen Dogge, die von ihr angerufen und nach oben gewiesen wird; es wird nicht klar, wohin das Mädchen zeigt.[2])

Diesen romantischen Bildern hat nun Hartlaub noch die berühmte „Derelitta" beim Fürsten Pallavicini in Rom hinzugesellt. Leider habe ich das Bild nie sehen können; ich halte es aber keinesfalls für eine Fälschung. Der Name Botticelli, den Venturi bei der Entdeckung vorschlug, war ein nom de guerre. Die seltsame Architektur des Hauses, aus dem das Mädchen gewichen ist, erinnert nicht an Florentiner, wohl aber an die Sieneser Paläste Bernardo Rossellinos, speziell an den Palazzo delle papesse gegenüber Palazzo Saracini. Die Deutung des Bildes im Buch der Richter suchen zu wollen, hat wenig Aussicht auf Erfolg; nie sonst ist das hier geschilderte brutale Vorkommnis in der Renaissance gemalt worden. Viel näher liegt es, in der Mythologie die Deutung zu suchen. Die Situation der Verstoßenen paßt auf Myrrha, die nach der Sünde mit ihrem Vater Kinyras von diesem verstoßen wird (Ovid Met. X 300ff.). Giorgione und Mocetto haben bekanntlich diese Szene auch gemalt.[3]) War ein Gegenbild vorhanden, wie bei Botticellis Judithbildern, so war wohl die Geburt des Adonis aus dem Myrthenbaum dargestellt und es ergäbe sich der feine Sinn, daß aus Mädchennot und -schande der schönste Knabe geboren wird.

Es wäre nun noch über die Beteiligung Francescos an dem Schmuck des Gonfaloneschreins für San Bernardino in Perugia von 1473 zu sprechen; über diese Täfelchen ist in letzter Zeit besonders viel geschrieben worden, die Aufteilung der acht Bilder ist geradezu zu einem Geduldspiel gediehen und die Ansichten gehen weit auseinander. Bombe[4]), Schmarsow[5]), bisweilen Venturi[6]) und Jacobsen[7]) haben sich für Francescos Mitarbeit ausgesprochen, ohne zu fragen, ob Francesco für diese Arbeit im Jahre 1473 überhaupt disponibel war. Hinweise auf die Bauten Luciano Lauranas in Urbino und Pesaro oder auf Francescos eigenen Bau, Sa. Maria del Calcinaio in Cortona, sind unzutreffend; denn diese Täfelchen sind 1473 datiert, die Kirche in Cortona ist aber erst 1485 begonnen und Lauranas Bauten lernte Francesco frühestens 1478 kennen. Mit der Architektursprache der Benediktspredella

(1) Auf einem andern Tobiasbild lesen wir die Unterschrift: Raffael medicinalis Mecum sis perpetualis Mecum semper sis in via, Sicut fuisti cum Tobia.

(2) Vgl. über das Bild Mason Perkins Rass. d'arte senese IV, 81.

(3) Vgl. zu Giorgione: Justi, Giorgione I, 190ff.; zu Mocetto: Schubring, Cassoni Kat. N 780.

(4) Gesch. d. Peruginer Malerei S. 136ff., S. 161.

(5) Peruginos erste Schaffensperiode. Abhandl. d. phil.-hist. Kl. der Kgl. sächs. Ges. d. Wissensch., Band XXXI, N II, Leipzig 1915.

(6) Arte XII, 195; anders dagegen im VII. Band der Storia dell'Arte.

(7) Gazette d. b. a. 1914 I, 204.

der Uffizien und der Antoniuspredella in München, die, wie wir sehen, um 1472 angesetzt werden müssen, haben diese Tafeln in Perugia nichts zu tun. Entweder wurde für diesen Schrein ein Maler aus der Fremde berufen, der dann doch wohl alles gemacht hätte; oder einheimische Kräfte haben diese Schrankbilder ausgeführt. Das letztere ist bei weitem wahrscheinlicher.[1])

Mit dem Jahr 1477 tritt Francesco aus dem engen Gehege seiner Sieneser Heimat heraus auf die größere Bühne herzoglicher und königlicher Dynastien. Wie so oft, ist es auch diesmal Federigo da Montefeltre, Herr von Urbino, der mit scharfem Auge (obwohl er nur noch eins besaß!) den Tüchtigen zu erspähen wußte. Und zwar begehrte er den Ingenieur und Ballisten mehr als den Künstler. Francesco verbringt ein Jahr an der Seite des Herzogs im Feld; dann setzt seine grosse Befestigungsarbeit an den Schlössern, Burgen und „rocche" des urbinatischen Herzogtums von Urbino bis Gubbio ein, von der schon oben die Rede war. Mit Unterbrechungen bleibt er in Urbino bis 1485, seit 1483 zusammen mit seinem Schüler Cozzarelli. Hier tritt er in den gehobenen Kreis humanistischer Männer, hier liest er in der Bibliothek des Herzogs den Vitruv, der dann Vorbild und Grundlage für seinen eigenen Traktat wurde. Er muß auch andere alte Schriftsteller hier gelesen haben; denn in seinem Traktat kommen viele Zitate vor.

Vasari sagt uns (ed. Mil. III 69ff.), daß er den Herzog im Bilde und in der Medaille porträtiert habe. Das gemalte Porträt ist verloren, die Medaille (Abb. 13a u. b) hat sich in einem Exemplar in Londoner Privatbesitz erhalten; J. F. Hill war der glückliche Entdecker und publizierte das Stück im Burlington Magazine (Juni 1910, S. 143f.). Zugleich bestätigte er auf Grund des neuen Fundes die von mir 1907 in der „Plastik Sienas im Quattrocento" S. 186ff. begründete Autorschaft Francescos für jene vier Bronze- resp. Stuckreliefs, deren Zusammengehörigkeit zuerst Wilhelm v. Bodes scharfer Blick erkannt hatte.[2]) Er hat diese Arbeiten, die Paxtafel in Sa. Maria del Carmine in Venedig, das Geißelungsrelief in Perugia (Abb. 8), die sog. Discordia in London (Abb. 7) und das Parisurteil der Sammlung Dreyfuß (Abb. 9) in Paris zuerst Verrocchio, dann Leonardo zugewiesen. Die seitdem zu Wort gekommenen Leonardo-Biographen (von Seidlitz, Thys, Sirén) haben seine Meinung nicht geteilt; ferner haben Wickhoff, Bombe (mehrfach) und am ausführlichsten Hartlaub, mündlich auch Maclagen sich ebenfalls für Francescos Autorschaft ausgesprochen. Venturi[3]) zitiert zwar einige dieser Arbeiten, setzt sich aber in gewohnter, unwissenschaftlicher Weise über alle Gründe und Gegengründe hinweg und dekretiert, daß diese Arbeiten von Bertoldo seien. Er fügt, ebenso wie Hartlaub, den vier genannten Reliefs noch das Relief der „bacchischen Darstellung" im Berliner Kaiser Friedrich-Museum hinzu (Katalog

(1) Wir übergehen die kleinen Madonnen in Halbfigur (zwei in der Sieneser Akademie, eine in der Arciconfraternità der Scala [Abb. 106 in meiner Plastik Sienas], eine in römischem Privatbesitz [vgl. Mason Perkins, Rassegna dell'arte XIII, 123]); dagegen möchte ich erneut auf das Marmorrelief des Berliner Kaiser Friedrich-Museums (ebendort ein bemalter Stucco, No. 253 u. 254) hinweisen, das ich schon früher für Francesco in Anspruch genommen habe (Plastik Sienas S. 173), Bode-Schottmüller bleiben im neuen Katalog bei dem Namen Vecchietta, allerdings mit Fragezeichen. Der genrehafte Charakter der Szene (das Kind spielt mit dem Vogel, den Maria ihm hinhält) weist ebenso wie die stark geneigte Haltung der Mutter in die Zeit um 1475, wenn nicht später. Hartlaub spricht direkt von einem michelangelesken Charakter des Reliefs und denkt an das Tondo in der Royal Accademy in London. All das paßt sicher nicht zu Vecchietta, wohl aber zu Francesco. Die Sieneser Heimat des Reliefs ist zweifellos. Auch der halbrunde Abschluß des Marmorreliefs (eine wichtige Neuerung) weist auf Fransesco hin.

(2) Jahrb. d. preuß. Kss. XXIV, S. 127ff.

(3) Storia dell'arte ital. VI, S. 507ff.

Schottmüller Nr. 195); der Berliner Katalog weist bei diesem Stück ebenfalls auf Bertoldo hin und vermutet richtig, daß es sich um die Hochzeit des Peirithoos und der Deidameia handelt. Wir haben über das letztere Stück noch keine abgeschlossene Meinung und lassen es aus der Debatte aus.

Daß diese Gruppe Sieneser und nicht Florentiner Herkunft ist, läßt sich am einfachsten an der kleinen Tafel mit dem Paris-Urteil in der Sammlung Dreyfuß-Paris nachweisen (Abb. 9). Hier sind nämlich Hera und Athene bekleidet, Aphrodite dagegen nackt dargestellt. So hielt man es in Siena — als Vergleich diene Girolamo di Benvenutos Desco im Louvre, Nr. 1668, abgeb. bei Schubring Cassoni Katal. Nr. 480, Taf. CXIV — während man in Florenz alle drei Göttinnen nackt zu geben pflegt, sowohl in der Malerei wie in den Plaketten Giovanni Fiorentinos.[1]) Das hat keine prinzipielle Bedeutung, hilft uns aber hier auf die Spur. Außerdem ist die Sitzfigur des Paris eine spezifisch sienesische Formung. Sie kehrt nicht nur bei dem Bronzerelief in Perugia und dem Stuckrelief des Kensington-Museums wieder, sondern auch in den Strage-Bildern des Matteo di Giovanni, die aus der gleichen Zeit (1482) stammen.

Federigo und Guidubaldo, sein 1472 geborener Sohn, der der Mutter Battista Sforza das Leben kostete, kommen als Donatoren auf der sogenannten Paxtafel vor, die einst für die Congregazione della Croce in Urbino gestiftet und auf Umwegen in die Kirche Sa. Maria del Carmine in Venedig gelangt ist. Die Jugend Guidubaldos verbietet nicht, diese Tafel in das Jahr 1479 zu setzen; auf diese Arbeit wird sich vermutlich Giovanni Santi in seiner Steinchronik beziehen, wo er von „storie nel bronzo scolpite in calda cera" spricht. Auch hier finden wir eine in der Sieneser Kunst besonders entwickelte Figur, die der klagenden, die Arme leidenschaftlich im Schmerz hebenden Magdalena. Daß dieser Sienese kein andrer als Francesco di Giorgio ist, ergibt sich aus dem Vergleich des dritten Reliefs, der sogen. „Discordia" im Kensington-Museum (Abb. 7), mit Francescos Benediktpredella (Abb. 4). Wir finden die gleiche Architektur in den Seitenkulissen wie im Zentralbau hier wie dort (beim Wunder mit der zerbrochenen Schale). Dies Relief stellt nun nicht eine Discordia dar und die in der Mitte stehende als Discordia angesprochene Frau mit dem Stab ist keineswegs eine Megäre, wie Ad. Venturi meint, sondern die Braut des Peirithoos, Deidameia. Es handelt sich nämlich um einen Frauenraub. Im Vordergrunde rechts greift ein nackter Mann ein nacktes Mädchen bei den Haaren; gegenüber beugt sich ein nackter Mann über eine nackte, hingestürzte Frau; im Mittelgrund rechts (vor der Säulenhalle) schlägt ein nackter Mann eine nackte Frau und schutzlos steht ein herrliches, nacktes Geschöpf an der mittleren Säule der Loggia. Der vor der vordersten Säule stehende Mann aber ist der eigentliche Verfolger der fliehenden Stabfrau in der Mitte, Eurytus. Einen solchen Überfall von Mädchen kennt die damals bekannte Sage im Raub der Sabinerinnen (der hier nicht in Frage kommen kann) und im Überfall des Peirithoos und der Deidameia bei dem Hochzeitsmahl. Freilich sind hier die Gegner der Lapithen eigentlich Kentauren und so hat Bartolommeo di Giovanni die Szene in dem Cassonebild bei Ricketts in London (Abb. in meinen Cassoni, Kat. Nr. 385) und Michelangelo in seinem ersten Marmorrelief in der casa Buonarroti dargestellt. Francesco gibt die Kentauren einfach als wilde Männer, ebenso nackt wie die links aus der Halle herbeieilenden Lapithen; es ist das heroische Kostüm schlechthin. Auch hier findet sich wieder eine thronende Sitzfigur in Atrax, dem Vater Deidameias; der nackte

(1) Abbildung eines Florentiner Parisbildes z. B. in meinen Cassoni Kat. N. 165, bei Benson-London.

Heros links (in der Stellung von Michelangelos David) ist Theseus oder Kaineus (vgl. Ovid. Met. 12, 210ff; Homer, Od. 21, 295).

Eine Besonderheit Francescos ist sein Bestreben, die Ecken der Bühne mit Sitzfiguren zu besetzen (vgl. die Pax in Venedig). Rechts und links auf unserer Vorderbühne kauern zwei nackte Überwundene. Aus dem Rundbau links drängen die im ersten Überfall zurückgeschlagenen Lapithen hervor; jenseits der den Hof durchquerenden Mauer sieht man Flüchtlinge.

Das vierte Relief stellt die Geißelung Christi dar, in der Sammlung der Universität in Perugia (Abb 8). Hier kommen dieselben Kulissenbauten an den Seiten vor, wie bei der Halle des Peirithoos und ein mächtiges Tribunal auf hohem Podest nimmt die Mitte ein. Wieder thront eine echt Sienesische Sitzfigur auf der hohen Steinbank rechts. Der Leib Christi ist dem auf der Carmine-Tafel sehr verwandt. Auffallend viele Anklänge an die Antike bieten die Vorderfiguren, namentlich der stehende nackte Krieger mit der Lanze (Hartlaub hat an Wulffs: Alexander mit der Lanze erinnert) und der kauernde Faustkämpfer links von ihm. Der linke Scherge erinnert in seiner weit ausgreifenden Bewegung an die Figuren des Peirithoosreliefs.

Wie gesagt, über die Zusammengehörigkeit dieser vier Reliefs, zu denen noch die Medaille kommt, herrscht keine Meinungsverschiedenheit; ihr sienesischer Charakter dürfte jetzt fest stehen und dann kommt aus all den angeführten Gründen eben nur Francesco di Giorgio in Betracht.

Wir können aber den Faden noch weiter spinnen. 1485 wird Francesco in Gubbio von Signorelli besucht, der ihn dringend bittet, den Bau einer Kirche in Cortona schleunigst zu übernehmen, da ein frisches Wunder die Leute eben jetzt stark beschäftige und gebefreudig mache. So unterbricht Francesco seine Arbeiten für den Herzog und auch Cozzarelli kehrt nach Siena zurück. Hier leitet der Schüler, sicher vom Meister beraten, den Umbau der Osservanza bei Siena. Die mächtigen 14 Tondi am Gewölbe des Hauptschiffes (leider noch immer nicht photographiert!), schreibt Venturi (l. c. VI, 750) Francesco zu. Dagegen ist, wie schon der Quattrocentist Tizio bekundet hat, die berühmte Tongruppe der Pietà in der dortigen Krypta Cozzarellis Werk (Abb. 10). Ich glaubte sie früher (Plastik Sienas im Quattrocento, S. 179 ff.), Francesco zuweisen zu sollen und Hartlaub ist mir darin gefolgt; die Sieneser Lokalforscher und auch G. de Nicola[1]) haben nicht genug Spott aufbringen können, um diesen Irrtum zu brandmarken. Gemach, ihr Herren. Der Irrtum enthält mehr Wahrheit als euer Tizio und euer Spott. Denn diese Gruppe ruht ganz und gar auf dem Vorbild der Paxtafel aus Urbino, sie ist eine Umformung von Francescos Bronzegedanken in Tonfiguren, selbst das leere Kreuz findet sich hier wie dort und der zugehörige kniende Johannes (heute in der Domopera) ist fast eine Kopie des rechts vorn sitzenden Johannes auf dem Carmine-Relief.[2]) Cozzarelli hat sich später nie wieder zu der Höhe der Leidenschaft, der Bewegung in der Komposition, dem Pathos des Schmerzes aufgeschwungen wie hier. Diese Pietà der Osservanza überragt auch alle Gruppen der Pietà in Florenz aus den neunziger Jahren. Übrigens ist unsere Gruppe aus

(1) Rassagna d'arte senese VI, 6ff.

(2) Die Magdalena aus So Spirito, die ich früher für die rechte Schlußfigur des Osservanza hielt, ist nicht von Cozzarelli, sondern von Ambrogio della Robbia aus dem Jahre 1504, wie der Cicerone in älterer Auflage schon angegeben hat; das Dokument ist veröffentlicht von G. de Nicola, Arte inedita in Siena e nel suo antico Territorio S. 24 ff. Natürlich gehört dann auch der S. Girolamo in So Spirito Ambrogio.

dem Jahre 1485 oder ein Jahr später, also nicht unter Savonarolas Einfluss entstanden, auf den als Anreger Bode für die Florentiner Gruppen hingewiesen hat. Der Sieg der Passionsstoffe über die der Jugendgeschichte Jesu setzt schon vor Savonarola ein.[1])

Noch eine andere Tongruppe der Pietà steht vielleicht mit Francesco in idealer Verbindung, die herrliche Pietà in San Satiro in Mailand, die von mir in diesen Blättern (Bd. V, 1912, S. 249ff.) als eine Arbeit des Agostino de' Fonduti aus Padua zuerst veröffentlicht worden ist.[2]) Ist es nun Zufall oder Einfluss, daß diese Gruppe gerade in dem Jahre entstanden ist, in dem Francesco in Mailand war (1490)? Auch diese Pietà ist ein Unikum in Oberitalien und nur die viel früher (1453) entstandene Gruppe der Pietà von Niccolò da Bari in Sa. Maria della Vita in Bologna läßt sich neben ihr anführen. Agostinos Autorschaft steht urkundlich fest; aber auch hier könnte an eine geistige Patenschaft Francescos gedacht werden.

Bereits 1487 ist der Vielbegehrte wieder in Urbino; L. Venturi (Arte 1914, S. 450 ff.) nimmt an, daß die Intarsien des Studiolo des Herzogs und die schönen Türen mit den Kardinaltugenden von ihm und Pontelli gearbeitet worden seien.[3]) Auch die zahlreichen Ballistenreliefs, die, heute im oberen Korridor des Haupthofes eingemauert, ursprünglich die Fassaden des Palastes schmücken sollten oder geschmückt haben, sind wohl damals entstanden. Sie sind von Th. Hoffmann veröffentlicht und reproduziert worden.[4])

1491 ist Francesco in Neapel[5]); auf der Fahrt dorthin wird er die 1489 entstandenen Fresken Filippinos in Sa. Maria della Minerva in Rom gesehen haben. Der Einfluß dieses Florentiners macht sich deutlich bemerkbar in dem undatierten Tafelbild Francescos in San Domenico in Siena, das um 1493 angesetzt werden muß (Abb. 2). Wieder ist die Anbetung des Kindes dargestellt, aber in ganz anderer Weise als auf der Tafel von 1475. Ein großer, halb eingestürzter Triumphbogen (symbolisch für den Verfall des Heidentums), beherrscht die Szene; er erinnert mit seiner breiten, feingegliederter Front an das Tribunal auf dem Bronzerelief der Geißelung in Perugia, Zwei Bronzereliefs, mit Mucius Scaevola und Horatius Cocles schmücken die unversehrten Seitenwände; die geborstene Tonne des mittleren Bogens sendet den Blick weit in die Ferne zu Wasser, Berg und Felsen. Links erscheint in der Tiefe ein antiker Rundbau, ein Sechseck oder Achteck mit Kuppel und Umgang — zweifellos einer der Tempel des antiken Roms (ein Janustempel?); Francesco hat viele antike Gebäude in seinem Traktat abgezeichnet und Chr. Hülsen hat, wie schon oben erwähnt wurde, auf Grund solcher Zeichnungen den Janustempel bei S. Adriano am Forum rekonstruiert. Die sechs Figuren des Vordergrundes (Maria und Joseph, zwei Engel und zwei Hirten) beweisen in ihrer stark rhythmisierten Bewegung und der zackigen Silhouette ihrer

(1) Im Museo d'arte ed industria in Rom befindet sich eine kleine Tonskizze, die als Modell für die Tongruppe des Osservanza angesprochen wurde; G. de Nicola hat richtig erkannt, daß sie vielmehr das Modell für die Pietà in Quercegrossa bei Siena ist (Rassegna d'arte senese VI, 59ff.).

(2) Venturi (l. c. VI, 916) hält dies Werk für eine Arbeit Amadeos! Da war der alte Name Caradosso doch noch besser.

(3) An der Orgelintarsia findet sich die Künstlerinschrift Zuhani Castellano.

(4) Die Bauten des Herzogs Federigo da Montefeltre, die Erstlingsbauten der Hochrenaissance. 1905.

(5) Vgl. C. v. Fabriczy, Repert. f. Kunst XI, 202; XX, 100; A. Colombo in Napoli nobil. I, 118 und G. Bacile ib XIV, 1ff. Über den Mailänder Aufenthalt Müller-Walde im Jahrb. der preuß. Kst. XVIII, 124 und XX, 107, W. v. Seidlitz, ib. VIII, 199 und Beltrami, Arte VII, 327.

Glieder den Einfluß Filippinos, wenn auch manches schon auf den bewegten Bronzereliefs Francescos vorgebildet ist. In der frühen Anbetung Francescos gab es geschlossene und beschwerte Figuren in strenger Ponderanz und senkrechter Ruhe, hier ist alles in bewegter Stellung, mit lebhaften und verschränkten Gesten. Einen lebendigen Kontrast bilden die nackten Arme zu den flatternden Gewandenden. Die große Figur des Joseph erinnert noch an das alte Sitzschema, das wir so oft antrafen; aber auch hier ist alles ins außerordentliche gesteigert. Man fühlt, wieviel Francesco im Verkehr mit Männern wie Piero della Francesca, Signorelli, Filippino und Leonardo erlebt hat! Schade, daß dies das einzige Tafelbild aus der späteren Zeit ist!

Daß es keinen antiken Triumphbogen in Rom gegeben hat, der die Medaillons mit Mucius Scaevola und Horatius Coeles trug und der 1490 noch stand, kann ich nach reichlicher Umfrage bei den Archäologen mit Sicherheit behaupten[1]); ist also die Zusammenstellung der beiden heroischen Taten Francescos eigener Gedanke, so wird man an die beiden Grisailletafeln im Frankfurter Städelschen Institut (aus der Sammlung Paulig in Sommerfeld) zu denken haben (Abb. 14), die dieselben Szenen darstellen (beide abgeb. in meinen Cassoni, Kat. Nr. 332, 333, Tafel LXXIX). Hülsen[2]) hat nachgewiesen, daß sie nach 1482 entstanden sein müssen; das würde gut zu Francescos Romaufenthalt 1490 oder 91 stimmen. Das Schema des Stadtbildnisses der Roma und die eigenartige, sonst bei Truhenbildern nie wiederkehrende Technik der Grisaille erinnert an die Stadt- und Lagerbilder im großen Saale des Sieneser Rathauses. Wir wissen von Francesco, daß er schon in jungen Jahren (1470) Reliefkarten und derartiges gezeichnet hat; auch von einem Schlachtbild (der Sieg bei Poggibonsi) ist 1478 die Rede, das Francesco für den König von Neapel gemalt habe. Ich habe in den Cassoni die Tafeln als „Florentinisch um 1480" bezeichnet; aber ohne rechte Überzeugung. An die zwei Medaillons auf Francescos Bild in San Domenico in Siena habe ich damals nicht gedacht. Ich glaube jetzt auch in den Rüstungen viel Sienesisches zu sehen. Die genaue Charakterisierung der römischen Architekturen läßt, wie schon Hülsen meinte, an einen architektonisch interessierten Maler denken. Hülsen dachte an einen Schüler Albertis; aber auf Francesco paßt das alles viel besser.

In Neapel erlebt Francesco das Wunderwerk seiner Pulvermine, die den Eingang zum Castello nuovo erzwingt, das die Franzosen besetzt hielten. Er arrangiert auch ein mächtiges Piedigrottafest mit opulentem Feuerwerk. Sicher ist er damals mit Giovanni Gioviano Pontano dort zusammengekommen; die Bronzebüste dieses Humanisten in Genua ist freilich nicht von seiner Hand gegossen worden, wie ich früher annahm, sondern von Adriano Fiorentino, der auch die Medaille des Pontanus gemacht hat. Aber ich glaube Francescos Hand in dem Bau des Oratorio San Giovanni zu erkennen, das sich Pontanus als Grabkapelle errichten ließ und mit markigen lateinischen Sprüchen außen beschrieb, die von echten Bürgertugenden in der Sprache des Tacitus reden. Leider gibt es noch keine Photographien von dem Bau.

(1) Horatius Cocles ist mehrfach mit Marcus Curtius zusammengestellt; z. B. Cassoni Kat. 176 u. 177 (der Paris-Meister), 304 (Botticelli). Cocles und Scaevola kommen vereint auf einer geschnitzten Truhe (Rom um 1570) in Petersburger Privatbesitz vor (Cassoni Kat. No. 852) und auch auf dem bekannten Möbel der Uffizien No. 1308, aber im Gefolge vieler anderer Heroen (Aeneas, Antonius, Hannibal, Achill, Alexander, Scipio, Cäsar) am Carro der Fama.

(2) Di una nuova pianta prospettiva di Roma nel secolo XV in Bullet. della comp. archeolog. comm. di Roma 1892, Heft 1, und 1900, Heft 1; derselbe in Brit. and americ. archaeol. soc. of Rome 1911, Febr.

Endlich, 1497, kehrt Francesco für immer in seine Heimat zurück. Er hat schon 1489 zwei Bronzeengel (Abb. 12) zu gießen übernommen, die neben Vecchiettas großem Ciborium auf dem Hochaltar des Domes, etwas tiefer als die schon früher vollendeten Engel Giovanni di Stefanos, als Leuchterfiguren stehen. Sie sind Francescos reifste, freieste Schöpfung. Schlanker Adel charakterisiert diese edlen schreitenden Figuren, neben denen Giovannis Engel bäuerisch wirken. Ein Geschlecht wie das, dem Botticinis Erzengel auf dem Tobiasbild in der Florentiner Akademie entsprossen, schreitet heran:

„Es scheint, als kämen sie von nächt'gen Tänzen,
von froher Mühe recht erquickt und schön.
Sie eilen nun und löschen wie die Sterne
die Fackeln aus und schwinden in die Ferne."

Mit schöner Lässigkeit werden die schweren Hörner gehalten, auf denen die Teller und Dörner für die Kerzen sitzen. Wie ein Diadem bauschen sich die Haare über der Stirn, hoch und lang fluten die schönen Flechten den Nacken herab. Knitterig und erregt liegt der dünne Stoff des Gewandes um die jungen Glieder. Es ist der freie Stil im Sinne Leonardos, in dem der alte Meister sein Lebenswerk schließt.

Auch noch eine profane Bronze ist dieser Spätzeit zuzuweisen, die nackte, 1.10 m hohe Statue eines Gottes oder Helden, der in der erhobenen Linken eine Schlange bändigt; sie steht im Dresdener Albertinum (Abb. 11). Die Deutung der Figur gelang noch nicht. Aber nachdem man den früher Athys genannten Amor Donatellos mit Glück als Herkules-Eros gedeutet hat, kommt auch für unsere Figur der hier freilich erwachsene Herkules in Frage. Oder ist es Orpheus, der die Schlange ergriffen hat, die in Eurydikes Fuß giftig gebissen hat? Die Stellung des Mannes erinnert an den Marmorbacchus Federighis im Palazzo Elci in Siena. Vielleicht war das Ganze ursprünglich eine Brunnenstatue. Leider ist der Kopf der Schlange, wo der Wasserstrahl aufgesprungen sein müßte, abgebrochen.

1498 hatte Francesco das Amt des Dombaumeistes seiner Vaterstadt übernommen; schon 1502 ist er auf seinem Landgut bei Siena gestorben. Es würde den Rahmen unseres Aufsatzes überschreiten, wenn wir auch noch ausführlich auf den Bau der entzückenden Wallfahrtskirche Sa. Maria del Calcinaio in Cortona eingehen wollten. Sie ist allem Florentinischen sehr fern, aber auch eher umbrisch als sienesisch zu charakterisieren. Sie verdankt den Bauten Lauranas in Urbino und Pesaro viele Einzelheiten; namentlich die Landkirche San Bernardino, vor den Toren Urbinos, deren Bau schon 1439 begann und die daher nicht von Bramante sein kann, scheint Francesco als Vorbild vorgeschwebt zu haben. Im übrigen sei auf Stegmanns trefflichen Aufsatz in der S. Giorgio-Publikation, Band VI, hingewiesen, der diesen Bau und Francescos Arbeiten in Iesi und Ancona behandelt. Der Bau wurde erst 1509, also nach Francescos Tode, vollendet. Eine Zeichnung zu dem Altarbild, wie Francesco es plante, findet sich in den Uffizien; dort ist auch eine zweite Zeichnung (Abb. 15), ein Mädchen, das aus dem Schiff ins Meer geworfen ist und ans Ufer flüchtet.[1]) Es ist Hippo, jene keusche Griechin, die den Verbrechern sich entzog und durch Poseidon dann gerettet wurde (Val. Maximus, dicta et facta VI, Externa 1). Deren Historie ist von Sieneser Malern mehrfach auf Truhen gemalt worden, so von Giovanni di Paolo und von Guido Cozzarelli (s. meine Cassoni,

(1) Abbildung beider Zeichnungen in meiner Plastik Sienas S. 198 und 199.

Kat. Nr. 451 und 468). Ullmann hat Francesco noch einige Zeichnungen im Louvre zugeschrieben (Triumphzug, Jüngling usw.).[1])

In jenem Aufsatz des Burlington Magazine meint Hill, ich hätte in meiner „Plastik Sienas" aus Francesco einen „hero" gemacht, das sei immer verdächtig. Das Gegenteil ist richtig: ich hatte Francesco früher noch nicht groß genug gesehen. Seine Gestalt wächst bei jeder Betrachtung. Er ist derjenige Sienese, der über sein Handwerk sich erhebt und schöpferisch Geistgefügtes bildet, während nicht nur Neroccio, sondern auch Matteo di Giovanni im Atelierdunst befangen blieben. Er gleicht Alberti und fast Leonardo in der Vielseitigkeit, nicht nur der künstlerischen Arbeit, sondern jener geistigen Regsamkeit, die ihn zu den Alten und ihrer tiefen Lebensweisheit treibt, die ihn dazu drängt, Gesetze und Normen niederzuschreiben in systematischer Gruppierung. Er ist ein Genosse Brunelleschis und Raffaels in seiner Verehrung der antiken Monumente, die er verehrungsvoll abzeichnet und als köstlichsten Dekor auf den Bildern wieder anbringt. Der Malerei seiner Heimat verhilft er zu einer tieferen Prägung und Ausformung, wobei er selbst das Opfer blühenden Scheins nicht scheut, wenn es gilt, den Vortrag mit neuer Überzeugungskraft zu sättigen. Vor allem aber in den plastischen Arbeiten zeigt er Vertiefung, Steigerung, Verinnerlichung. Im Bronzeguß steht sein Lehrer Vecchietta vielleicht höher und dessen Ciborium hat keiner nachmachen können. Aber auch dieser bleibt im Handwerk befangen und ist, geistig betrachtet, nüchtern und simpel. In der Architektur schließt Francesco sich nicht an die Sieneser Bauweise an, sondern an die Formen der Marken und Umbriens. Es war ihm versagt, in seiner Heimat einen eigenen Bau zu errichten.

Wenn die vier obengenannten Reliefs früher Verrocchio zugeschrieben wurden, so spricht sich darin ganz richtig die enge Verbindung aus, in der beide Künstler sachlich zusammen stehen. Von einer persönlichen Berührung erfahren wir nichts; es wäre immerhin denkbar, daß Francesco um 1470, ebenso wie z. B. 1472 Perugino, in Verrocchios Atelier gewesen ist. Auf eine Bekanntschaft mit dem Kunstkreise Ghirlandaios wies das Londoner Relief des Deidameia.

Ein melancholisches Anzeichen für Francescos Größe ist endlich die Tatsache, daß Sienas Kunst nach seinem Tode die Höhe nicht halten kann. Cozzarelli hat außer der Tongruppe der Pietà in der Osservanza nichts Bedeutendes mehr geschaffen, Matteo di Giovanni ist schon 1495 gestorben und Marina ist ein wesentlich dekorativer Künstler. Nur in der Intarsia und im Möbel bleibt Siena auch im 16. Jahrhundert auf einer erfreulichen Höhe. Sodoma ist Oberitaliener und als er 1501 nach Siena übersiedelt, ist seine Kunst durch Leonardo (1498—1500) längst geprägt und in eine außersienesische Richtung gedrängt worden. Peruzzi wiederum bringt die römische Schule Raffaels in seinem Sibyllenbild in der Fontegiusta (1528) nach Siena.

(1) Jahrb. d. preuß. Kss. XV, 246 und XVII, 141.

DIE BORNHOLMER FESTUNGSKIRCHEN UND IHR FRESKENSCHMUCK

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln.

Von WALTER BOMBE

Die dänische Felseninsel Bornholm ist nicht leicht zu erreichen. Zu Friedenszeiten gab es im Juli und August zwar fünfmal wöchentlich eine Verbindung von Saßnitz mit Schnelldampfern der Stettiner Dampfschiffsgesellschaft, aber jetzt, während der Krieg tobt, muß man erst nach Kopenhagen reisen und von dort die etwa zehnstündige Seefahrt antreten. Trotzdem wird jeder, der dieses meerumgürtete Eiland mit seiner wildzerrissenen Felsenküste und seiner verkümmerten Heide, den freundlichen Waldtälern und den klaren Bächlein, mit seinen sagenumwobenen Denkmälern aus der Vorzeit und seinen rätselhaften Festungskirchen einmal kennen gelernt hat, gern wieder dahin zurückkehren.

Über den Ursprung des Namens „Bornholm" streiten sich die Gelehrten noch. Die Insel trägt diesen Namen, der durch Abkürzung aus einem früheren entstanden ist, erst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Bei Saxo heißt sie Borungia, in Othars und Wulfstans um das Jahr 890 geschriebenen und von dem englischen König Alfred aufbewahrten Reiseberichten findet sich der Name Burgendaland, und in einem alten isländischen, unter dem Namen Knytlinga-Saga bekannten, im 12. Jahrhundert verfaßten Manuskript wird die Insel unter dem Namen Borgunderholmur und in folgender Weise erwähnt: „Borgunderholmur liegt östlich im Meere bei Schonen. Das ist sehr mächtig und steht unter dem Erzbischofsstuhl von Lund. Da sind zwölf Königshöfe und vierzehn Kirchen." Borgen (= Burgund), die alte Bezeichnung für einen hohen, durch die Natur befestigten Punkt, mit der Benennung einer Insel, Holm, erklärt so den Namen Bornholm. In Adam von Bremens Chronik heißt die Insel nur Holm, und ebenso wird sie von der Bevölkerung des südlichen Schweden genannt.

Man darf annehmen, daß die Insel ursprünglich von dem nächstliegenden Festland, Schonen, bevölkert wurde, und daß die ersten Ansiedler entweder in ihren gebrechlichen Fahrzeugen oder in harten Wintern auf dem Eise das Eiland aufsuchten, dessen hohe Küste sie dämmernd in der Ferne erblickten. Daß die Insel schon in vorgeschichtlichen Zeiten bewohnt war, davon zeugen die zahlreichen Grabfunde aus dem Steinalter, die das Museum für nordische Altertümer in Kopenhagen beherbergt. Neben den Grabkammern und Grabkisten der Stein- und Bronzezeit und den Brandpletten aus dem älteren Eisenalter, die nach vielen tausenden zählen, finden sich auf Bornholm noch heute Bautasteine, meist der christlichen Zeit entstammende Runensteine, und in einiger Entfernung vom Meere, auf isolierten Felsen und Hügeln oder im Schutze von Seen und Mooren Burgwälle aus vorgeschichtlicher Zeit, wie sie ähnlich in dem ganzen ehemals slavischen Gebiete Norddeutschlands östlich der Elbe so häufig vorkommen. Diese Burgwälle dienten als Zufluchts- und Verteidigungsplätze in unruhigen Zeiten. Weiber und Kinder, die kostbarste Habe und das Vieh wurden hier während der Kriegsläufte geborgen. Feindliche Überfälle konnten selbstverständlich nicht selten sein auf einer Insel, die wie Bornholm an der großen Heerstraße für die Seefahrt lag und räuberischen Wenden, Pommern und Normannen ein leichtes Angriffsziel bot. Durch Seeräuberei machten sich übrigens auch die Bornholmer verhaßt, und sogar von einem der dänischen Statthalter auf Bornholm, Egil mit dem Beinamen der Blutige, ist bekannt, daß er auf Befehl König Knuts des Heiligen

hingerichtet wurde, weil er trotz des Verbots die altgewohnte wilde Seeräuberei auf den dänischen Meeren weitertrieb.

König Knut der Heilige war um das Jahr 1000 zum Christentum übergetreten, aber erst 1060, als König Swend Estrithson regierte, wurde auch auf Bornholm die christliche Lehre durch Egino, den Erzbischof von Lund, eingeführt. Das Christentum fand hier willige Aufnahme, und bald waren die nordischen Götzen überall der Vernichtung anheimgegeben. Trotzdem schien es der Kirche und ihren Sendboten ratsam, der wilden Bevölkerung nicht allzusehr zu trauen. Das bezeugen die alten Kirchen, deren es nach der eingangs zitierten Knytlinga-Saga schon im 11. Jahrhundert vierzehn gab, Bauwerke, deren festungsmäßige Anlage noch heute beweist, daß es ihren Erbauern vor allem darauf ankam, in dem neu eroberten Lande, das seit 1149 durch den Friedensschluß zwischen dem dänischen König Swend Gratehede und dem Erzbischof von Lund größtenteils diesem letzteren zugesprochen wurde, die Herrschaft, wenn es sein mußte, auch mit Gewalt zu behaupten. In der Folgezeit kam es dann zwischen den beiden Herren auf der Insel, den Königen von Dänemark und den Erzbischöfen von Lund, die meist recht streitbare Herren gewesen sein sollen und trotz ihres „pax vobiscum" mehr Schlachten schlugen als Messen lasen, oft zu unblutigen und blutigen Streitigkeiten, die erst 1523 ein Ende nahmen, als Bornholm für immer aus der Gewalt der Erzbischöfe kam. Die von den Erzbischöfen errichteten Kirchen mögen in jenen kriegerischen Zeiten oft als Wehrbauten und als feste Zufluchtsorte gedient haben, namentlich die vier Rundkirchen, die Nylars-, Ny-, Oles- und Österlarskirche, die im wesentlichen aus einem großen, meist dreistöckigen runden Turm, daran anschließendem länglichen Chor und rundem Chorabschlusse bestehen.

Diese merkwürdigen Bauwerke gehören ihrem Stil nach sämtlich in das 12. bis 13. Jahrhundert. Sie sind klein, liegen meistens auf der Spitze einer Granit- oder Schieferkuppe, niemals aber unmittelbar am Strande, und tragen häufig einen blendend weißen Anstrich, der sie befähigt, den Schiffern als Seezeichen zu dienen. Als Baumaterial hat man vorzugsweise den überall auf der Insel vorhandenen Granit benutzt. Die Mauern sind meistens aus rohen Feldsteinen hergestellt; Granitquadern, die in regelmäßigen Schichten lagern, finden sich nirgends. Auch ein bläulich-dunkler Kalkstein, dessen Oberfläche im Laufe der Zeit grau wird, ist ebenso wie der Sandstein aus Nexö öfter verwendet worden. Ziegelsteine zeigen sich nur bei späteren Anbauten und Reparaturen; hierbei bediente man sich mit Vorliebe der Steine der Ruine Hammershus.

In ihrem Äußeren erinnern die Kirchen mehr an Festungswerke als an dem Gottesdienst geweihte Bauten. Die Mauern haben eine Stärke von 1 bis $1^1/_2$ Metern, bei den Rundkirchen sogar von 2 Metern. Roh aneinandergefügt, treten die Steine aus der unebenen Mauer heraus, und die schmalen Fenster gleichen eher Schießscharten als Lichtöffnungen. In der Tat haben die meisten dieser Kirchen früher zur Verteidigung gedient und der Landbevölkerung bei Kriegen und plötzlichen Überfällen durch Seeräuber Schutz gewährt. Im Zusammenhang mit der eigentlichen Kirche erhebt sich im Westen ein starker Turm, auf Bornholmisch in alten Zeiten „Faestet" genannt, drei bis vier Stockwerke hoch, mit Schießscharten, Lichtöffnungen und einer innerhalb der Turmmauer angebrachten Treppe versehen. Von dem zweiten, mitunter auch von dem dritten Geschoß führt eine Tür nach dem Boden über dem Langhause. Das obere, früher unbedeckt gewesene Stockwerk besaß Wächtergänge und Zinnen. Aus einer Nachricht des 16. Jahrhunderts geht hervor, daß alle Kirchen auf Bornholm früher mit Geschützen

besetzt waren.[1]) In Kriegszeiten wurden sie auch öfters als Gefängnis benutzt, so im Jahre 1678, als ein Teil der schwedischen Soldaten nach der Übergabe von Hammershus, der schwedischen Zwingburg, hier festgehalten wurde, und 1706, als dasselbe Schicksal die Polen traf.[2]) Die Kirchen waren für den dazu gehörigen Bezirk ein kleines Arsenal. Im Turme, häufig auch im Langhause, wurden die Waffen der Landbevölkerung aufbewahrt, und wenn die Feuerzeichen, die „Baune", zu Kriegszeiten aufflammten, so versammelte sich die ganze waffenfähige Mannschaft bei der Kirche. Ebenso wurden hier die Waffenübungen abgehalten, und in mehreren Kirchsprengeln fanden solche noch vor 90 Jahren statt.[3])

In späteren Zeiten wurden bedeutende Veränderungen und Umbauten an den alten Kirchen vorgenommen. Die Klemens-, Vestermarie-, Rö- und Östermariekirche hat man leider abgebrochen und durch neue Gebäude ersetzt. Dagegen sind die vier Rundkirchen und die Ibs- und Bodilskirche unverändert geblieben. Die alten Türme haben ihren Charakter als Festungswerke eingebüßt. Auf die Plattform wurde eine Turmspitze aufgesetzt, die abseits stehenden Glockentürme wurden teilweise abgebrochen und die Glocken in den restaurierten oder erneuerten Kirchtürmen aufgehängt. Durch mächtige Stützpfeiler und Verankerungen suchte man den baufälligen Mauern mehr Halt zu geben. Das Waffenhaus, eine Art Vorhalle, die zum Ablegen der Waffen diente, ist bei allen Kirchen später angebaut. Die Kirchhöfe sind meist durch Mauern aus schweren behauenen Steinen eingefaßt und nicht selten liegt das Land außerhalb der Mauer tiefer als das drinnen. Sie sind wahrscheinlich Wall, Stütz- und Verteidigungsmauern für die als Festungswerk dienende Kirche gewesen, was man bei den südslavischen und tschechischen Kirchen Tabor nennt. In dem deutschen Sachsenlande in Siebenbürgen haben manche Kirchen sogar einen dreifachen Wall um sich, und im innersten bargen die Bauern ihre Kostbarkeiten und ihre Saatfrucht. Wenn die Türken kamen, so verließen diese kriegerischen Bauern ihre Häuser und verschanzten sich hinter den dreifachen Kirchenwällen, bis der Feind wieder abzog oder bis sie ihn in offener Feldschlacht besiegt hatten.

Von den Bornholmer Rundkirchen steht die dem heiligen Nikolaus gewidmete Nylarskirche (unweit der Hauptstadt Rönne), was die allgemeine Ausführung betrifft, unbedingt am höchsten. Obgleich nur unbehauene Steine zum Bau verwendet wurden, sind diese doch mit einer gewissen Sorgfalt gesetzt. Dazu kommt noch, daß bei Tür- und Fensterrahmen, Treppen, Sockeln und Gesimsen wohlbearbeitete Zementsteine zur Anwendung gelangten. Die Kirche besteht aus einem dreistöckigen Rundbau, ovalem Chor, halbrundem Chorabschluß, neuerem Waffenhaus und getrenntem, abseits stehenden Glockenturm. In der Mitte der Rundkirche steht ein runder Pfeiler mit einfachem Sockel und Gesims. Der Aufgang zum zweiten Stockwerk befindet sich im Chor. Die Chorabschlußtreppe ist wohlerhalten und durch drei Lichtritzen erleuchtet. In der Mitte des zweiten Stockwerks finden wir wieder einen runden Pfeiler mit Sockel und ringförmigem Gesims. Das dritte Stockwerk, kaum mannshoch, besitzt einen einfachen runden Pfeiler und einen

(1) „Item haffde alle Kirker paa Boringholm bösser baade hagher och kaaberstöcke som Bernt Knop (ein Lübecker Statthalter, der von 1525 bis 1543 im Namen Lübecks Bornholm regierte) tog fraa Kirkerne och lodtt före paa slottith (nach Hammershus). Och haffne Kirkerne aff arildttz tidtt aköttth tiill atth affuerghe Landtzens fiender met naar noghet paa kommer." J. R. Hübertz, Aktstykker til Bornholms Historie 1327—1621, Kopenhagen 1852, p. 123.

(2) L. Thurah, Beskrivelse over Bornholm og Christianssö, Kopenhagen 1756, p. 176.

(3) P. Hauberg, Bornholm i Billeder og Text, Kopenhagen 1894, p. 18.

rings um die Mauer laufenden Wächtergang, der einst mit Zinnen versehen war. Jetzt sind die Zwischenräume zwischen den Zinnen durch Ziegelsteine ausgefüllt. Mehrere Löcher zum Ablaufen des Wassers bezeugen, daß der Wächtergang einst oben offen war. Das kegelförmige, in späteren Zeiten aufgesetzte Dach des Rundhauses ist mit Schindeln, das des Chores und der Chorrundung mit Blei gedeckt. Der Spitze des letzteren ist gleichsam als Knauf ein aus Blei gegossener Kopf eines Mannes mit Schlapphut aufgesetzt, ein Bild des heiligen Nikolaus, des Schutzpatrons der Kirche.

Während der 1882 ausgeführten Wiederherstellungsarbeiten in der Kirche kamen unter der Tünche interessante Fresken aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts zum Vorschein, die durch Professor Kornerup restauriert und ergänzt wurden. Sie stellen in unbeholfener Form sechs Szenen aus der Schöpfungsgeschichte von der Erschaffung Adams und Evas bis zur Vertreibung aus dem Paradiese dar. Das siebente Bild, aller Wahrscheinlichkeit nach eine Vorführung Adams und Evas bei der ersten Arbeit, ist leider ganz zerstört. Die Gewandung Gottvaters und die Behandlung des Nackten zeigt Einflüsse des byzantinischen Stiles, während in den Köpfen naive Versuche, den Ausdruck zu variieren, unverkennbar sind. Gemalte Blattfriese mit Bandornament schließen die Fresken oben und unten ab.[1])

Der Restaurator dieser Fresken, Professor Kornerup, der als einer der bedeutendsten Kenner der mittelalterlichen Kalkmalereien Dänemarks gilt, hat in seiner Arbeit über das Cisterzienserkloster in Esrom auf die Einflüsse hingewiesen, die infolge des regen Verkehrs seit der Mitte des 12. Jahrhunderts von Frankreich und auch von Deutschland ausgingen. Wandernde Mönche, fratres barbati genannt, reisten damals von Land zu Land, und es scheint große Nachfrage nach diesen kunstfertigen Klosterbrüdern vorhanden gewesen zu sein. Das bezeugt ein Brief, den der Bischof Arne von Bergen um 1308 an seinen Bruder Arndfinn schrieb, der in Paris und Orleans studiert hatte und Pfarrer in Poitiers wurde, er möchte ihm einen jungen Mann besorgen, der baukundig und auch in der Malerei (ad picturam) und in der Anfertigung von Glasmalereien tüchtig wäre.[2]) Die dänische Kalkmalerei war also, wie Professor Kornerup ausführt, eine fremde Blume, die von fremden Meistern nach Dänemark verpflanzt wurde. Die monumentale Haltung der Figuren und das hartnäckige Festhalten an der altchristlichen Überlieferung, die Farbenfreude, der prächtige blaue Grund, die Ornamentik in Gestalt von seegrünen Blättern, stilisierten Wolken, hellgelben und rotbraunen Borten und weißen Trennungslinien verbindet die Malereien der Nylarskirche mit den romanischen Wandgemälden der Braunschweiger Domkirche, der Michaelskirche in Hildesheim, der Stiftskirche in Soest und von S. Gereon in Köln. Am prächtigsten leuchten die Malereien der Frühzeit; später stumpft der Farbensinn ab und ein gewisser Schematismus stellt sich ein. Darum dürfen die Fresken der Nylarskirche verhältnismäßig früh angesetzt werden; es ist anzunehmen, daß sie der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstammen. Die spätere Verfallsperiode wird auf Bornholm durch die Wandgemälde der Nykirche (s. unten) und der Österlarskirche (s. S. 378) vertreten.

Nordöstlich von Rönne liegt die Nykirke (neue Kirche), bis zum 16. Jahrhundert Allerheiligenkirche genannt. Sie besteht aus einem Rundhaus, dessen nördliche Tür vermauert ist, viereckigem kleinen Chor, Chorrundung und später angebautem

(1) Ausführlicheres über diese und andere Fresken bietet F. Laske in seiner Monographie: „Die vier Rundkirchen auf Bornholm und ihr mittelalterlicher Bilderschmuck." Berlin 1901, Sonderabdruck aus der Zeitschrift für Bauwesen, 50. Jahrgang, Sp. 481 ff.

(2) Kornerup in Aarb. for n. Oldk. 1879, S. 6f., und Laske, op. cit.

Waffenhaus. Das unterste Stockwerk enthält einen kreisrunden Raum mit einem dicken Pfeiler aus behauenen Steinen in der Mitte. Ein Rundbogen spannt sich zum Chor hinüber. Bemerkenswert sind hier die vor einer Reihe von Jahren entdeckten Freskomalereien aus dem 14. Jahrhundert, die den Mittelpfeiler schmücken und Christi Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung darstellen. Die Malereien sind sehr beschädigt und wegen des hölzernen Emporeneinbaues neuerer Zeiten schwer zu besichtigen und können aus diesem Grunde auch nicht photographiert werden. So weit der schlechte Erhaltungszustand noch ein Urteil zuläßt, sind sie stilistisch den weiter unten erwähnten Wandbildern der Österlarskirche nahestehend. Hier wie dort sind die einzelnen Darstellungen durch Säulen voneinander getrennt und mit gotischen Spitzgiebeln bekrönt. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehören sie dem Ende des 14. Jahrhunderts an. Auf der nördlichen Mauer sind Reste eines großen Bilderzyklus entdeckt worden, der einst friesartig um die Mauer des Inneren lief. Man erkennt noch den heiligen Christophorus in rotbraunem Mantel und grauem Hemd, der das Christuskind auf seinen starken Schultern trägt; das in primitiver Weise durch eine Wellenlinie angedeutete Wasser umspült seine nackten Beine. Ein aus dem 17. Jahrhundert stammendes Renaissanceornament mit Rankenwerk, Vasen und Blumen umgibt das nördliche Fenster. Die Kanzel ist aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. An den Chor schließt sich der runde Chorabschluß mit drei jetzt sogenannten Fensteröffnungen an. Die steinerne Treppe liegt links in der dicken Mauer des Chorbaues. Das zweite Stockwerk besitzt einen Mittelpfeiler von rohen Steinen. Dicht über dem Fußboden liegen hier Ablauflöcher für das Regenwasser. Die Treppe führt noch weiter nach oben, aber das oberste Stockwerk mußte in späteren Jahren wieder abgetragen werden. Die rohe Arbeit weist auf ein hohes Alter hin. Nach allgemeiner Annahme ist die Kirche die älteste der vier Rundkirchen. Den Namen Nykirke hat sie vielleicht deswegen erhalten, weil sie die erste Kirche war, die in Stein an Stelle eines noch älteren Holzbaues errichtet wurde.[1])

Die größte der Bornholmer Rundkirchen ist die im Osten der Insel gelegene Österlarskirche, die einst dem heiligen Laurentius geweiht war. Sie zeigt ein Rundhaus von etwa 10 Metern Durchmesser, ovalen Chor, halbrunden Chorabschluß und ein 1870 angebautes Waffenhaus. Der Mittelpfeiler im Rundhaus ist nicht massiv, wie bei den übrigen Rundkirchen, sondern besitzt einen durch sechs Pfeiler gebildeten inneren Raum, der mit einer Kuppel überdacht ist. Die Zwischenräume zwischen den einzelnen Pfeilern waren ursprünglich schmaler und sind in späteren Zeiten bedeutend erweitert worden. Bemerkenswert sind die Fresken, mit denen der Mittelpfeiler geschmückt ist. Sie stellen Szenen aus dem Neuen Testament dar: die Verkündigung, Marias Besuch bei Elisabeth, die Geburt Christi, die Kreuzigung, Kreuzabnahme, Auferstehung, Christus als Weltenrichter, die Auferstehung der Toten und das Jüngste Gericht. Jedes der Bildfelder ist von einem gotischen Kleeblattbogen mit Krabbenornament und mit darüber aufragenden turmartigen Aufsätzen überdacht, und gotische Säulen mit Fialen trennen die einzelnen Darstellungen voneinander; nur die umfangreiche Szene des Weltgerichts mit Christus als Weltenrichter in der Mandorla, die fast ebensoviel Raum einnimmt, wie alle

(1) De Thurah gibt in seinem 1756 erschienenen Buche „Beskrivelse over Bornholm og Christianssö" auf p. 52 an, daß nach dem Berichte des Resenius die Nykirche im Jahre 1287 erbaut worden sein soll, also unter der Regierung des Königs Erik Menved und unter dem Erzbischof Johann Droß von Lund, mit Rücksicht auf die Zeiten der Fehde und des Einfalles des Königs Erik von Norwegen in Dänemark.

übrigen Szenen zusammen, zeigt keine gotischen Einrahmungen. Ihrem vorgeschrittenen Stile nach können diese Malereien nicht vor 1350 entstanden sein. Während die Fresken der Nylarskirche mit einer starken Farbenfreudigkeit ausgeführt sind und die Figuren sich von blauem Grunde lebhaft abheben, wiegen in den Malereien der Österlarskirche graue, rötliche und gelbliche Töne vor, die auf weißem Grunde stehen; allerdings muß zugegeben werden, daß die Farben hier einen großen Teil ihrer Frische eingebüßt haben. Auch die Technik ist verschieden: In der Nylarskirche handelt es sich um wirkliche Fresken, während hier die Temperafarben auf die trockene Wand aufgetragen sind. Von körperlicher Durchbildung ist bei den Fresken der Österlarskirche kaum die Rede; die Schattierung der Flächen fehlt gänzlich und die Gesichter tragen alle den gleichen seelenlosen Ausdruck. Ohne daß sich im einzelnen Entlehnungen von Motiven nachweisen lassen, scheint es, als ob diese Arbeiten von französischen und deutschen Vorbildern beeinflußt sind, die ja eine unerschöpfliche Fundgrube für die nordischen Künstler des Mittelalters bildeten[1]). Der einheitliche Gedanke, der dieser zyklischen Darstellung zugrunde liegt, ergibt sich aus den kirchlichen Sterbegebeten, wie sie im Anhang zum Breviarium Romanum vorliegen: Die Erlösung der Welt durch Christus, die Fürbitte der heiligen Märtyrer und der Apostel, die nach dem dritten Sterbegebete am Tage des Jüngsten Gerichts ihren Beistand leisten: „Iudex Apostolorum tibi senatus adveniat, candidatorum tibi Martyrum exercitus obviet.', Eine der nächsten Gebetsformeln lautet: „Ignores omne quod horret in tenebris, quod stridet in flammis, quod cruciat in tormentis"; darum bildet der Höllenrachen mit den Gestalten der Verdammten den Abschluß der Bilderfolge. Es liegt nahe, daß der Gottesdienst für die Verstorbenen den in der Kirche versammelten Leidtragenden vor allem das Wunder der Erlösung und das Jüngste Gericht in die Erinnerung rufen sollte. Wenn die ergreifenden Worte des „Dies Irae" während des Trauergottesdienstes erklangen, dann wirkte die bildliche Schilderung des Jüngsten Gerichts gewiß um so gewaltiger.

Die Kanzel trägt das Datum 1595. Um die Innenseite des Rundhauses lief früher eine niedrige Steinbank, von der noch ein Stück erhalten ist. Von der Nordseite des Chors führt die Treppe durch die dicke Mauer zum zweiten Stockwerk. Der Mittelpfeiler ist hier ebenfalls hohl und hat zwei Eingänge. Durch eine Rundbogentür kann man auf das Dach des Chorbaues gelangen. Der hohle Mittelpfeiler des dritten Stockwerks hat nur einen Eingang. Die dicke Außenmauer schließt einen Wächtergang ein, dessen Fußboden fast einen Meter über demjenigen des inneren Raumes liegt. Hier finden sich wieder Spuren von Ablauflöchern. Das spitze Dach ist ebenso wie die übrigen Dächer mit Schindeln gedeckt. Auf dem Mittelstolpen las ich die Jahreszahl 1744. Der runde Torbogen des nördlichen Eingangs ist mit einem Kreuz und Blattornamenten verziert, Dekorationsmotive, die sich sonst bei den Bornholmer Kirchen nicht finden. Als Baumaterial ist hauptsächlich Granit verwendet. Die Mauern sind durch mächtige äußere Stützpfeiler abgesteift.

Die nördlichste der vier Rundkirchen ist die Oleskirche, die eine halbe Meile von der Stadt Allinge entfernt auf der Kuppe eines weit sichtbaren Hügels liegt und so einen trefflichen Orientierungspunkt gewährt. Sie ist aus unbehauenen Feldsteinen erbaut und besteht aus einem Rundhaus, daran anstoßenden Chor mit Chorrundung und einem später angebauten Waffenhaus. Ein Mittelpfeiler mit

(1) Kornerup: „Minder om Cisterzienser Klosteret i Esrom" in Aarböger for n. Oldk. 1879, p. 6 ff. — Laske, loc. cit., p. 515 f.

Sockel und Gesims aus unbehauenem Granit trägt die Decke. Im übrigen ist die bauliche Konstruktion dieselbe wie bei den anderen Rundkirchen Bornholms.

Wie weit auch die übrigen alten Bornholmer Kirchen, die nicht Rundbauten sind, zu Verteidigungszwecken gedient haben, läßt sich nicht mehr feststellen. Von einer, der Aakirkeby-Kirche, früher S. Johannis-Kirche, ist es sehr wahrscheinlich. Die heute etwa 1200 Einwohner zählende kleine Stadt Aakirkeby liegt im Süden der Insel an der Eisenbahnlinie Rönne-Nexö. Zur Zeit der Erzbischöfe von Lund die wichtigste Stadt auf Bornholm und der Sitz des geistlichen Regiments, hat Aakirkeby seit dem Aufblühen der Küstenstädte mehr und mehr an Bedeutung verloren. Nur der stolze Kirchenbau zeugt von einstiger Größe. Noch heute führt die Stadt den Evangelisten Johannes, dem die Kirche früher geweiht war, mit seinem Attribut, dem Adler, im Wappen. Der interessanteste Teil der Anlage dieser dreischiffigen Kirche ist der vierstöckige Turm. Im untersten Stockwerk des Turmes stehen vier niedrige Pfeiler im Viereck, mit Rundbogen und drei Tonnengewölben in Richtung West-Ost. Die westliche Tür wurde später durch die Mauer gebrochen. Zwei moderne Holztreppen, von denen die südliche vermauert ist, führten zum zweiten Geschoß. Hier haben die beiden westlichen Pfeiler Bogen und zwei Tonnenwölbungen in Richtung West-Ost. Von den beiden östlichen mit Bogen nach Nord-Süd spannt sich ein Tonnengewölbe zur östlichen Mauer. Im dritten Geschoß haben wir dieselbe Ordnung, nur daß hier die beiden östlichen Pfeiler durch eine Mauer mit Türöffnung in der Mitte abgelöst sind. Letztere konnte verrammelt und dadurch der Zugang zum obersten Stockwerk versperrt werden. In der westlichen Abteilung ist der Fußboden höher als in dem Raume, der nach der Kirche zu liegt. Hier ist auch der Eingang zu dem Bodenraum über dem Langhaus. Das vierte Geschoß ist Träger des geteilten, zweigiebeligen Daches und besaß früher zwei Pfeiler, deren Reste noch erkennbar sind. An ihrer Stelle sind jetzt die Glocken aufgehängt. Die Mauern haben oben einen Absatz und an jeder Seite zwei kleine, früher zugemauerte Fenster, ehemals Schießscharten. Von hier bietet sich eine weite Aussicht nach dem Meere im Süden und nach dem Staatswalde Almindingen im Norden. Das Baumaterial ist Zementstein mit Granit dazwischen. Sandstein ist nur an der Chorrundung und den Bogengesimsen verwandt.

Von interessanten Einzelheiten im Inneren ist das Altarbild von Anton Laurids Dorph (geb. 1831), den segnenden Christus darstellend, und die mit Schnitzwerk reich verzierte hölzerne Kanzel von 1623 zu nennen (s. Abb. 6), vor allem aber das aus Gotländer Sandstein gemeißelte uralte Taufbecken Der Fuß des Beckens ist mit vier Löwen oder Schlangen mit Löwen- und Widderköpfen geschmückt. Die Ornamentik ist in dem Stile der letzten Jahre des 13. Jahrhunderts gehalten. Der obere Teil, der eigentliche Körper des Taufsteins, stellt auf elf durch je eine Säule von verschiedener Form abgeteilten Feldern die Hauptmomente der Lebens- und Leidensgeschichte Christi dar. Über jeder dieser Abteilungen sind drei zusammengefügte Bogen angebracht, in welche die Erklärung zu den einzelnen bildlichen Darstellungen in Runenzeichen eingeritzt ist. Die einzelnen Felder stellen dar: I. Die Verkündigung, II. Marias Besuch bei Elisabeth, III. Die Geburt Christi, IV. und V. stehen in Verbindung miteinander; sie zeigen die Heiligen drei Könige mit Reichsäpfeln in den Händen. VI., VII. und VIII. gehören wieder hinsichtlich der Darstellung zusammen. Die Heiligen drei Könige sind hier zu Pferde mit Palmen in den Händen abgebildet. IX. zeigt Christus, der, an einen Pfahl gebunden, von zwei Bütteln gegeißelt wird. X. Christus wird in Fesseln von zwei

Personen geführt. XI. eine ganz eigentümliche Darstellung der Kreuztragung Christi: Der Herr, das unten mit einem Querholz versehene Kreuz tragend, wird von einem Mann mit einer Krone auf dem Haupte (Herodes oder Pilatus) geführt. Auf der anderen Seite sieht man einen Henker mit einem Hammer, bereit, den Heiland ans Kreuz zu nageln. Nachstehend seien noch die Runeninschriften wiedergegeben und übersetzt:

1. Feld: Dita ir santi Gabrél ok seghdi santa Maria, at hán skuldi barn fyda.	Dies ist St. Gabriel und (der) sagte zu S. Maria, daß sie (ein) Kind gebären sollte.
2. Feld: Dita ir Elizabéd ok Maria ok hailsas.	Dies sind Maria und Elisabeth, und sie begrüßen sich.
3. Feld (auf der Säule): Hiar hwilis Maria, sum hann barn fydi, skapera himi/n/z ok jordar sum oss leysti.	Hier ruht Maria, die das Kind gebar, den Schöpfer des Himmels und der Erde, der uns erlöste.
4. Feld: Ditta iru dair drir kununger, sum Kristi giardu offr wárum drótni.	Dies sind die drei Könige, die Christo unserem Herrn Opfer brachten.
5. Feld: Hiar tók han widr kununga offri, wárum drótni gudi.	Hier empfing er das Opfer der Könige, unser Herr.
6. u. 7. Feld: Hiar ridu dair burt drir kunungar, sidan dair offrat hafa órum drotni.	Hier ritten sie weg, die drei Könige, nachdem sie unserem Herrn Gott Opfer gebracht hatten.
8. Feld: Dair det hiar fram sahu.	Sie sahen voraus, was hier eintreffen würde.
9. Feld: Jodar tóku wárn drót in ok berdu hann widr tri ok getu.	Die Juden nahmen unsern Herrn und geißelten ihn an der Pforte und bewachten ihn.
10. Feld: Sidan laddu dair hann burt diadan bundin.	Nachher führten sie ihn von dort gebunden weg.
11. Feld: Ok nehidu hiar Jodar Jesus á kruss. Si fram á ita!	Und hier nagelten die Juden Jesus an das Kreuz. Stelle dir dies vor!
Auf der Säule der Name des Bildhauers: „Sighrafr mésteri.“	„Meister Sighraf.“

An der Sprache der Runeninschrift, die rein gotländisch ist, am Material, gotländischem Sandstein, und an der rein zeichnerisch arbeitenden Technik des Meisters Sighraf erkennen wir ohne weiteres den Ursprung dieses romanischen Bildhauerwerkes: Gotland und das südliche Schweden waren damals, im 13. Jahrhundert, Kunstzentren von großer Bedeutung auch für die angrenzenden Länder, und der Taufstein von Aakirkeby ist sicher, entweder auf Gotland oder auf Bornholm, jedenfalls aber von einem gotländischen Bildner gemeißelt worden.[1])

* * *

Die Vermutung, daß auch die Aakirkeby-Kirche ursprünglich eine Turmkirche von ähnlicher Zweckbestimmung wie die Rundkirchen gewesen ist, hat zuerst Laske ausgesprochen. Er ist der Meinung, daß an ihre Ostmauer ein kleiner Chor, wie

(1) Siehe Ludv. F. A. Wimmer, Döbefonten i Aakirkeby Kirke, Kjöbenhavn 1878, S. 76 f., wo auf Tafel 1 u. 2 dieses Taufbecken und auf Tafel 3 das inhaltlich und stilistisch verwandte sandsteinerne Taufbecken der Bjersö-Kirche in Schonen mit seiner merkwürdigen, aus lateinischen und nordischen Elementen bestehenden Inschrift abgebildet wird.

Bisher sind in Dänemark fünf Taufsteine mit Runeninschriften bekannt; in Jütland vier: in Skyum (Amt Tisted), Selde (Amt Viborg), Handbjaerg (Amt Ringköbing) und Bröndum (Amt Ribe) und auf Seeland einer, in Bårse (Amt Praestö). Bedeutend jünger als diese fünf granitenen Taufsteine sind die vier Sandsteinbecken mit Runeninschrift, die sich in Schonen (Südschweden) befinden, in Söder Viddinge, Örtofta, Sallerup und Hör; alle tragen die gleiche Inschrift: marten mik giarde (Martin schuf mich). Die vier Taufbecken in Skyum, Bröndum, Söder Viddinge und Sallerup sind bei Wimmer loc. cit. abgebildet.

bei den Rundkirchen, sich anlehnte, und daß der jetzige mit einem Kreuzgewölbe überdeckte Chor einer späteren Bauperiode angehört. Technische Schwierigkeiten, die hier, bei viereckiger Turmanlage, wegfielen, sind nach seiner Ansicht die Ursache gewesen, daß bei den Rundkirchen die Anlehnung eines Langschiffes unterblieb. Den sehr sorgfältigen Untersuchungen Laskes verdanken wir auch den Nachweis der Entstehung der Bornholmer Rundkirchen aus altnordischen Heiligtümern, den Steinringen, und aus Befestigungsbauten des Mittelalters. Wie man schon in prähistorischen Zeiten zum Schutze gegen Seeräuberangriffe die eingangs erwähnten Ringwälle errichtete, so gab man auch in christlicher Zeit den kirchlichen Wehrbauten die runde Grundrißform, die sich zugleich mit dem steinernen Mittelpfeiler auch bei den sogenannten Bergfrieden frühmittelalterlicher Burgbauten findet. Ein weiterer, nicht minder wichtiger Fingerzeig für die Verwandtschaft der Rundkirchen mit den Bergfrieden ist, wie Laske gezeigt hat, die Übereinstimmung in der Anlage der eingebauten engen Treppen. Diese hatten bei den Bergfrieden ihren Anstieg nicht zu ebener Erde, sondern in einer hochgelegenen, nur mittels Leitern ersteigbaren Öffnung, die im Falle der Gefahr fest verschlossen wurde. Die gleichen Treppenanlagen finden wir auf Bornholm. Noch heute muß man in der Oleskirche eine Holzleiter zum Erklimmen der Einsteigeöffnung der Treppe benutzen. Selbst die an mittelalterlichen Wehrbauten angewandten Verteidigungsmittel der Pechnasen hat man nachgeahmt, wie an einem in der Nylarskirche dicht über der Eingangstür in der Gewölbedecke des Untergeschosses vorhandenen Loch zu sehen ist, durch welches die Eingeschlossenen Steine und flüssiges Blei oder Pech herabfallen lassen konnten, um das Eindringen des Feindes zu hindern. Als Verteidigungsmittel erklären sich ferner die in den Laibungen der Türen und Fenster befindlichen Löcher; sie müssen zur Aufnahme von Querbäumen gedient haben, mit denen man die Fensterläden sicherte. Diesem Tatbestande gegenüber nimmt es wunder, daß ein militärischer Sachverständiger, der dänische Artillerieoberst Otto Blom, es versucht hat, die Meinung zu bekämpfen, daß die Rundkirchen auf Bornholm zu Festungszwecken gedient haben sollen, „weil sie den Kriegsmaschinen nicht hätten Widerstand leisten können". Es ist doch sehr unwahrscheinlich, daß Seeräuber bei ihren Streifzügen Kriegsmaschinen mit sich führten, und zur Abwehr gewöhnlicher Angriffe genügten diese primitiven Wehrbauten vollauf. Während die schwer zugänglichen mittleren Räume zur Aufnahme der bedrängten Einwohner und ihrer Habe dienten, war das oberste Stockwerk mit seinen Wehrgängen und Zinnen die eigentliche Verteidigungsbühne, und nach einer sehr ansprechenden Vermutung Laskes trug der durch alle Stockwerke hindurchgehende Mittelpfeiler ganz oben einen Aufbau, der einen weiten Umblick in das Land ringsum gestattete. So hatten diese Festungskirchen, die nach sieben Jahrhunderten noch heute Wind und Wetter trotzen, den doppelten Zweck, Kultusstätten und Wehrbauten zu sein.

ZU SUPKA, DAS RÄTSEL DES GOLDFUNDES VON NAGYSZENTMIKLÓS

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Von MARC ROSENBERG

Seit einer Reihe von Jahren habe ich die Zeugnisse dafür in Händen, daß eine gewisse und zwar sehr charakteristisch technische Eigentümlichkeit des Schatzes von Nagyszentmiklós an Gegenständen vorkommt, die nördlich vom Kaukasus im Dreieck zwischen Don und Wolga gefunden worden sind. Nach den Erfahrungen, die ich inzwischen gesammelt habe, kann ich hinzufügen, daß diese eigenartige Technik nach unserem registrierten Denkmälerbestand einzig und allein an dieser Stelle vorkommt. Da der Schatz für spätklassisch gehalten wurde, die Funde aber im Norden des Kaukasus mehr von asiatischen Zentren beeinflußt sind, wagte ich keinen Vergleich zu ziehen. Mir fehlte die historische Unterlage, um die beiden räumlich entfernten Noten mit einem Griff anzuschlagen, und arpeggianto zu spielen, konnte ich mich nicht entschließen.

Nun hat Supka in seinem bemerkenswerten Aufsatz über den Fund von Nagyszentmiklós in No. 1 dieser Zeitschrift (IX, 1916, S. 13—24) den Schatz nach Asien verlegt und ihn dadurch, ob räumlich weiß ich nicht, jedenfalls aber kulturell den Fundstätten der Stücke, von denen ich sprechen will, näher gebracht. Ich kann den sprachlichen Untersuchungen Supkas nicht folgen, wüßte auch nicht zu sagen, ob alle von ihm erblickten Beziehungen ausschlaggebend sind, aber vom Standpunkt der Geschichte der Technik muß ich sagen, daß die Verschiebung des Schatzes mehr nach Osten hin sehr viel für sich hat.

Sehen wir nun zu, um welche technische Eigentümlichkeit es sich handelt.

Die beiden kleinen bowlenförmigen Gefäße, wovon wir eines in Abb. 1 bringen, sowie vielleicht auch noch andere Teile des Schatzes zeigen eine Ornamentik, die in ganz eigentümlicher Weise hergestellt ist. Die Linien, die die Zeichnung bilden, sind nämlich nicht aufgelötet, nicht aus dem Vollen herausgeschnitten und auch nicht durch Zurücktreiben des Grundes entstanden, sondern durch eine von innen geführte Treibarbeit hergestellt. Jede Linie hat, so unglaublich es auch scheinen mag, den Querschnitt des griechischen Buchstaben π, die Schenkel nach dem Innern des Gefäßes gerichtet. Welche Gründe zu diesem Verfahren Anlaß gegeben haben, läßt sich aus den zwei kleinen Gefäßen nicht erraten, aber ein weiterhin zu erwähnendes Stück wird darüber Aufschluß geben.

Im Historischen Museum zu Moskau befindet sich ein goldenes Schmuckstück, das wir in Abb. 2 von vorn und in Abb. 3 von der Rückseite abbilden. Es ist im Gouvernement Astrachan, im Distrikt Jenotaiewsk an der Wolga gefunden worden. Um die figurale Szene, die einen mit einem Bären kämpfenden Mann darstellt, zieht sich ein Randornament hin, welches seine Bedeutung erst durch die jetzt fehlende Steineinlage erhielt. Die Stege, die in solchen Fällen aus hochkant angelöteten Metallbändern bestehen, sind hier — wie schmal sie auch sein mögen — aus dem Goldblech des Schmuckstückes herausgetrieben, gerade so, wie es an den Gefäßen von Nagyszentmiklós geschehen ist.

Wir besitzen noch ein weiteres Stück derselben Technik, ein Henkelgefäß aus der Sammlung der Gräfin Uwarow in Moskau, das wir in Abb. 4 wiedergeben. Es ist unweit Nowotscherkask, also im ganz gleichen Kulturgebiet wie das Schmuckstück gefunden worden. Seine griechische Inschrift und die Ikonographie des Henkel-

tieres hat de Linas erörtert, aber die merkwürdige Technik, in der das Band am oberen Rand des Gefäßes gearbeitet ist, bespricht er nicht. Auch dieses scheint mit Steinen eingelegt gewesen zu sein, und die Zellen sind wiederum nicht durch Hochkantstege gebildet, sondern durch Treibarbeit hergestellt. Die vergrößerten zwei Abbildungen 5 und 6 von der Vorder- und Rückseite des Ornaments zeigen es deutlich. Hier läßt sich auch der Grund des Verfahrens erraten. Die etwas starken Halbedelsteine sollten an ihrer Oberfläche in ebener Linie mit dem Gefäßkörper liegen, wie es der uralte Geschmack bei jedweder Einlegearbeit verlangt. Wollte man aber keinen besonders großen Metallaufwand machen, so mußte man, wie es hier geschehen ist, den Raum für die Steine aus dem Gefäße selbst zurücktreiben. Heute würde man das freilich etwas anders anpacken und das ganze Band einheitlich vertieft einschlagen, dann die Stege auflöten. Eine arbeitsfröhlichere Zeit aber mit geschickteren Goldschmieden hat auch die Teilungslinien für die rhombischen Felder durch Treibarbeit hergestellt, für uns wäre das zu mühsam gewesen. Im Prinzip liegt hier ganz dieselbe Arbeitsweise vor, wie am Schmuck von Jenotaiewsk und an den Gefäßen von Nagyszentmiklós, aber in der Ausführung ist sie einfacher und natürlicher, und daher möchte ich auch annehmen, daß das Gefäß von Nowotscherkask früher anzusetzen ist, als die Gefäße von Nagyszentmiklós und das Schmuckstück von Jenotaiewsk, die gleichzeitig sein mögen.

Durch diese Bemerkungen wird die von Supka erörterte Frage nach der Herkunft des Schatzes zweifellos beleuchtet, aber eine bestimmte Antwort geben sie nicht. Dazu müßte erst festgestellt werden, wo die Technik entstanden ist und wo ihre Umbildung vom Nützlichen (Nowotscherkask) ins Spitzfindige (Nagyszentmiklós und Jenotaiewsk) stattgefunden hat.

DIE METHODE DER KUNSTGESCHICHTE UND DIE ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

Von R. HAMANN

II. HISTORISCHE GESETZE UND EINMALIGKEIT DES HISTORISCHEN FAKTUMS.

Ist es Aufgabe der Geschichtsforschung, an einem qualitativ bestimmten Ereignis seine zeitörtliche Fixierung vorzunehmen, so ist es selbstverständlich, daß die Geschichte von einmaligen Ereignissen handelt, denn die erkenntnistheoretische Bedeutung unseres Raum-Zeitbegriffes besteht ja eben darin, durch Bestimmung des Zeit- und Raumpunktes ein Objekt als eins und dasselbe festzulegen, um seine Identität auf Grund raumzeitlicher Kontinuität festzuhalten, selbst wenn es sich qualitativ ändert, oder Mehrmaligkeit auf Grund raumzeitlicher Verschiedenheit zu behaupten, auch wenn qualitative Gleichheit besteht. Keineswegs aber ist jedes Urteil über ein Einzelding schon ein historisches. Daraus geht also hervor, daß diese Einmaligkeit in der historischen Feststellung, die Festlegung eines qualitativ bekannten Ereignisses als dies oder jenes, oder die qualitative Bestimmung eines zu füllenden Raumzeitpunktes durchaus nicht die qualitative Einzigartigkeit des historischen Ereignisses notwendig macht, und damit keineswegs die Wiederkehr des Gleichen, d. h. des Gleichartigen ausschließt. Was uns die politische Geschichte von Kriegen und Friedensschlüssen, Regierungen und Staatshandlungen erzählt, ist im Grunde ja so qualitativ gleichartig, daß ein geringes Begriffsmaterial ausreicht, um das raumzeitlich Individualisierte zu beschreiben. Die Gleichartigkeit auch des menschlichen Geschehens ist es ja, die zu einer Fülle von psychologischen Erfahrungen geführt hat, um, wenn auch nicht mit der Sicherheit von Naturgesetzen, bei der Rekonstruktion unvollständig überlieferter Ereignisse auf das Fehlende zu schließen. Das gilt, wie wir gesehen haben, auch von Kunstwerken. Bei aller Ungleichartigkeit und Originalität der Kunstwerke finden sich doch gewisse, wiederkehrende Gesetzlichkeiten, die auch hier bei der Rekonstruktion Dienste leisten, sei es auch nur eine an sich so belanglose Erfahrung, daß zwei Gegenstände, die mit einer ihrer Seiten (Bruchstellen) genau aufeinander passen, ein einziger Gegenstand gewesen sind. Immerhin werden wir hier nicht von historischen Gesetzen reden. Sie erklären das Faktum unabhängig von seiner Zeit- und Raumlage und erlauben wohl die Ergänzung eines historischen Faktums, aber nicht die Attribuierung des Faktums überhaupt oder die Rekonstruktion von Grund auf.

Dies aber würde die methodische Bedeutung historischer Gesetze sein, wie aller Gesetze, daß aus allgemeinen Erfahrungen heraus einem Subjekt ein empirisch nicht gegebenes historisches Prädikat beigelegt werden kann, d. h. aber, daß wir aus einem qualitativ bestimmten Faktum auf seine raumzeitliche Bestimmung, und von der raumzeitlichen Bestimmung auf die Qualität der in ihm sich vollziehenden Ereignisse schließen können. Eine gesetzmäßige Beziehung zwischen Qualität der Objekte und zeitörtlicher Identifizierung, das ist das methodische Prinzip der historischen Gesetze. Und nun helfen uns nicht dogmatische Behauptungen, weder die, daß es keine historischen Gesetze gäbe, und sich kein historisches Faktum wiederhole, noch die, daß zu bestimmten Zeiten das Gleiche wiederkehre, also zeitlich wie das Eintreffen einer Gestirnkonstellation zu berechnen wäre. Es handelt sich vielmehr darum, daß die Kunstgeschichte schon längst die Methode befolgt, aus der Qualität der Ereignisse auf ihre zeitlich-örtliche Bestimmung zu schließen. Die Methode der Stil-

kritik, die soweit geht, auf Grund qualitativer Bestimmungen des Kunstwerkes selbst dokumentarische Quellen zu kritisieren, setzt ein gesetzliches Verhältnis zwischen Zeit-Ort und Kunstwerk voraus. Ohne historische Gesetze ist Kunstgeschichte als Stilkritik, d. h. nach der heute allseitig geübten Methode, nicht möglich. Es gilt zu zeigen, daß historische Gesetzlichkeit, die zu historischen Schlüssen berechtigt, garnicht dieselbe logische Strucktur zu haben braucht, wie die in den Naturwissenschaften und in der Psychologie geübte, wo aus der Wiederholung von Fakten auf die Zusammengehörigkeit ihrer Glieder geschlossen wird, und so ein Glied als gegeben das andere voraussetzt. Eine solche der Naturwissenschaft entsprechende Gesetzlichkeit würde für die Geschichte etwa folgende methodische Form haben, daß eine Folge bestimmter historischer Fakten immer in derselben zeitlichen Reihenfolge und ev. auch in gleichem zeitlichen Abstand auftreten, d. h. daß sie im Verhältnis von Ursache und Wirkung zueinander stehen. Dann würde die chronologische Bekanntheit des einen Gliedes die relative des anderen, das früher oder später und indirekt die absolute Fixierung ermöglichen. Für die Kunstgeschichte würden solche Gesetzlichkeiten in den Parallelstufenfolgen von Kinderkunst, Naturvölkerkunst, Kunst der alten und der neuen Völker und der Kunst verschiedener Nationalitäten liegen oder auch in gleichartiger Rhythmik kleinerer Kunstabschnitte wie in jener Rhythmik von Früh, Hoch, Spät von Romanisch, Gotisch, Renaissance, Barock usw. Eine Methode der Kunstgeschichte hat sich nicht darüber zu ereifern, daß solche Parallelen nur Analogien seien und keine geschichtlichen Fakten, oder zu behaupten, daß mit demselben Recht andere Vergleiche aufgestellt werden könnten, denn das sind alles dogmatische Behauptungen, sind selber schon Geschichte, aber nicht Methode. Diese hat vielmehr festzustellen, daß solche Parallelen es ermöglichen würden, in einer chronologisch nicht belegten Kunstfolge, etwa in der ägyptischen, Werke qualitativ derartig verschiedenen Charakters, daß sie sich verhalten wie einfache Heraushebung eines stilistischen Prinzips, harmonische Zusammenfügung von Detail und Gesamtgestaltung und Überwuchern des Details, so anzuordnen, daß das Einfache vorangeht, das überwuchernd Reiche schließt und nicht umgekehrt. Oder wir werden das plastisch Starre und Ornamentale in einer unbekannten Kunstgeschichte immer zunächst früher setzen als das organisch Belebte, den Apoll von Tenea früher wie den olympischen Apollo, auch wenn wir sonst keine Dokumente darüber hätten, sondern nur die Parallelentwicklung im Romanischen und Gotischen. Wenn es bisher noch wenig gelungen ist, solche Schlüsse ergiebig und immer zwingend zu gestalten, der methodische Wert solcher Gesetzlichkeiten grade für die Attribuierung von Einzelfakten wird damit nicht aufgehoben, und kein Verdikt von Tietze darf der Aufgabe, nach solchen Kunstfolgeparallelen zu suchen, Einhalt gebieten.

Vielmehr wird der Wert solcher wiederholter Abfolgen gleichartiger Kunstinhalte durch folgende Erwägung eingeschränkt. Die aus der Wiederholung resultierende Gesetzlichkeit wird um so zwingender, je öfter sich die gleichartigen Tatsachenfolgen wiederholt haben. Je öfter sie sich aber wiederholen, desto sicherer wird zwar der Schluß, daß eine Tatsache hinter oder vor eine bestimmte Art anderer sich einreiht oder örtlich einer anderen näher oder ferner liegt, aber es bleibt noch völlig unbestimmt, welcher der vielen Wiederholungen sie angehört, oder in welche Zeit die Tatsachenfolge hineinfällt, der sie angehört. Das eigentliche historische Problem, die zeitörtliche Attribuierung ist also von der zu untersuchenden Tatsache auf eine andere, mit der sie in gesetzlicher Weise zusammengehört oder auf diesen Zusammenhang selber zurückgeschoben. Die Frage: können wir einem Faktum in Ermangelung aller Quellen seine zeitliche Bestimmung, seine Alter-

tümlichkeit ansehen, bleibt um so mehr bestehen, je sicherer eine relative Zeitstimmung im Verhältnis zu anderen Fakten aus sich wiederholenden Abfolgen ermöglicht wird.

Haben wir aber nur wenige, etwa nur zwei Abfolgen gleichartiger Kunstinhalte, etwa wie in der antiken und nachantiken Entwicklung, so ist nicht nur der Schluß höchst unsicher, mit dem wir ein historisch unbestimmtes Werk vor oder hinter ein anderes nach der Analogie dieses einzureihenden Kunstwerkes mit einem Werk der anderen Kunstabfolge reihen, sondern es müßte auch eine von den Abfolgen vollständig bekannt sein, um sie als Analogon benutzen zu können. Damit wäre aber für diese Abfolge die stilkritische Methode unmöglich. Ein Kennzeichen dafür, welcher der beiden Abläufe das Werk angehört, wäre aber immer noch erforderlich. So gibt es z. B. in mittelalterlichen Kirchen archaische Löwenreliefs, die, wenn sie völlig losgelöst aus jedem Zusammenhang uns entgegenträten, die Stilbestimmung archaisch, d. h. altorientalisch oder frühmittelalterlich zulassen, wobei sich das Altorientalische nur auf den Inhalt, der nach einem orientalischen Vorbild kopiert sein könnte, beziehen könnte. Hier wird also neben der Analogie die Verschiedenheit und Besonderheit jedes einzelnen zur notwendigen Voraussetzung, soll eine historische Entscheidung allein auf Grund des inhaltlichen Befundes möglich sein.

Mit anderen Worten: die sich ausschließende, nie wiederholende Orts- und Zeitbestimmung setzt voraus, daß, soll jedem individualisierten Zeitraumpunkt ein qualitativ Bestimmtes zugewiesen werden können, an diesem Inhalt etwas besonderes sein muß, das auf den nur einmal auszufüllenden Raumzeitpunkt hinweist. Damit erst wären wir bei der Rickertschen Auffassung von Geschichte angelangt. Daß die Tatsachen nicht nur einzig, sondern einzigartig sein müssen, nicht weil es im Wesen der Geschichte liege, denn soweit Quellen uns über den historischen Wert eines Faktums unterrichten, ist der Inhalt dieses Faktums gleichgültig, und wird es durch den Raumzeitpunkt individualisiert, sondern grade, soweit die Geschichte gesetzlich sein will, d. h. der historische Wert, die Altertümlichkeit mit dem Inhalt notwendig verbunden sein soll.

So kommen wir zu der merkwürdigen historischen Gesetzlichkeit, daß, um den verschiedenen Zeitortmomenten ein bestimmtes Qualitative zuerteilen zu können, grade Wiederholungen ausgeschlossen sein müssen. Die Möglichkeit eines Gesetzes liegt vielmehr darin, daß das Prinzip der Reihenbildung, das der Zeitzählung zugrunde liegt und der örtlichen Kontinuität des Näheren und Ferneren, einer qualitativen Reihung entsprechen kann, wie wir sie im Gebiet des Anschaulichen etwa aus der Farbenskala her kennen. So wie die Psychologie aus der kontinuierlichen Reihe verwandter Farben ein Farbenortsschema (Farbenpyramide) konstruiert hat, wo jede Farbe nach dem Prinzip der Anordnung aus ihrer Qualität den Ort berechnen läßt, den sie in dieser Pyramide einnimmt, so würde, wenn eine qualitative Reihe der Kunstwerke mit der Reihe ortzeitlicher Attribuierung in Einklang zu bringen wäre, ebenfalls das Prinzip der Reihe erlauben, für das eine Glied in der einen Reihe das entsprechende der andern zu bestimmen. Dieses Gesetz lautet in allgemeinster Form: das zeitörtlich Nahe (Verwandte) ist auch qualitativ nahe (verwandt) und umgekehrt, oder dem Raumzeitkontinuum entspricht ein qualitatives. Ganz allgemein könnten wir es als das methodische Gesetz der Stetigkeit anschaulicher Verwandtschaft des Kunstablaufes bezeichnen. Also es handelt sich um eine Gesetzlichkeit der Reihenbildung, ohne daß sich ein Glied der Reihe wiederholen müßte. Sobald daher ein zeitörtlich noch nicht attribuiertes Werk sich einem bestimmten Punkte der qualitativen Reihe

der Kunstwerke zuerteilen läßt, also bestimmten Werken am ähnlichsten ist, können wir es dem Zeit- und Ortspunkt zuerteilen, der durch die qualitativ ähnlichen Werke in der Zeit- und Ortsreihe bestimmt wird. Methodisch würde ein solches Gesetz ermöglichen, sobald nur ein Punkt der qualitativen Reihe mit der zeiträumlichen in Übereinstimmung gebracht ist, alle anderen nur durch die qualitativen Beziehungen zu diesem Punkt zu bestimmen, sobald auch für den Grad der Verwandtschaft und des zeitörtlichen Abstandes ein gesetzliches Maß sich finden ließe. Soweit wir nun auch praktisch von den Möglichkeit der strengen Handhabung eines solchen Gesetzes entfernt sind, tatsächlich verfahren wir in der historischen Stilkritik beständig so, daß im allgemeinen der Glaube an das historische Gesetz kaum noch erschüttert werden kann. Dagegen bleibt die Behauptung Tietzes der Kontinuität alles historischen Geschehens, wobei gänzlich unerörtert bleibt, worin diese Kontinuität besteht, dogmatisch und steht unmittelbar neben der skeptischen Behauptung, es gäbe keine historischen Gesetze. Wir stellen dagegen den methodischen Wert dieser Art Gesetzlichkeit fest, grade zwischen Einmaligem, sich nicht Wiederholendem eine gesetzliche Beziehung zu schaffen, und die Besonderheit des Einmaligen mit der Berechenbarkeit desselben zu verbinden. Und die methodische Regel kann nur lauten, solange nach diesem Verfahren zu schließen, als es nicht durch die Tatsachen widerlegt wird, und wo alle anderen Möglichkeiten chronologisch-örtlicher Fixierung versagen, sich auf dies Verfahren zu verlassen, nachdem es so und so oft durch die Praxis Erfolg gehabt hat.

Weil wir aber methodisch vorgehen, behaupten wir weder, daß die geschichtliche Wirklichkeit diesem gesetzlichen Schema entspricht, noch auch, daß es durch Widersprüche ohne weiteres widerlegt wird. Vielmehr gehen wir wie bei allen Gesetzen von dem methodischen Prinzip aus, daß das Gesetz gilt, wo die in ihm kombinierten Faktoren sich selbst überlassen sind: also wo der qualitative Zusammenhang rein mit der örtlichen und zeitörtlichen Nähe verbunden ist. Das trifft ja aber grade beim Kunstwerk nicht zu. Da sein Ort nicht nur die Stelle ist, wo es sich befindet und wo es entstanden ist, sondern gleichzeitig auch der Künstler, der es geschaffen hat, und weiterhin auch die Betrachter, die es sehen, so ergibt sich daraus schon eine Durchkreuzung verschiedener örtlicher Bestimmungen, die nicht das Gesetz erschüttern, sondern methodisch notwendig machen, auch bei der Vergleichung des Qualitativen analytisch vorzugehen und nach verschiedenen Gesichtspunkten hin den einheitlichen Eindruck zu vergleichen. So kommen wir etwa zur Stilbestimmung eines Werkes eines holländischen Manieristen, indem wir unter bestimmten Gesichtspunkten den Vergleich mit italienischen Werken durchführen, unter anderen mit holländischen und wieder unter anderen auf das Persönliche hin. Ebenso liegt es ja im Wesen des Kunstwerkes, daß es in seiner materiell bestimmten Gestalt ja nicht nur mit den gleichzeitig mit ihm entstandenen Werken gleichzeitig ist, sondern mit allen denen, die früher entstanden, noch in seiner Nähe gleichzeitig existieren. Auch das will bei der qualitativen Vergleichung berücksichtigt werden und bedingt, daß jede stilkritische Arbeit nicht nur ein oberflächliches Ähnlichfinden ist, sondern ein Analysieren, Herausheben von Gesichtspunkten, die die eigentliche kunsthistorische Methode so reich und interessant machen, so daß es kommen kann, daß wir auf die Behauptung von raumörtlichen Zusammenhängen (Beeinflussung) bei äußerlich Gleichem nichts geben, und andererseits bei scheinbar qualitativ Verschiedenem doch zeitörtlichen Zusammenhang annehmen, immer von dem methodischen Hauptgrundsatz geleitet. Es handelt sich einfach um dasselbe wie bei der naturwissenschaftlichen Berechnung eines Faktums, die Ursachen in Komponenten zu zerlegen.

Darum brauchen wir auch trotz der vorausgesetzten Ungleichheit oder Niemalswiederkehr des Gleichen im historischen Ablauf die methodischen Vorteile gesetzlicher Wiederholungen nicht abzulehnen, indem wir entweder dogmatisch behaupten, solche Wiederholungen gäbe es nicht oder methodisch einwenden, daß damit ja die Möglichkeit zeitörtlicher Attribuierung aus der Besonderheit der Qualität abgeschnitten würde. Vielmehr gilt es auch hier, in Komponenten zu zerlegen, eine, die den Vergleich, die Analogie von Entwicklungsabläufen bedingt, eine andere, die die einzelnen Entwicklungsabläufe spezialisiert, also jeder Tatsache ansehen läßt, ob sie dem einen oder anderen Ablaufe zugehört. Das gilt für die Gleichartigkeit des antiken und neuzeitlichen Kunstablaufes, für die Rhythmik kleinerer Perioden und für die sogenannten Renaissancen oder Neoismen. Die Aufklärung, die wir der, wie ich überzeugt bin, absolut zutreffenden Einsicht verdanken, daß sich in dem neuzeitlichen Kunstablauf eine ähnliche Kunstabfolge zeigt wie in dem antiken, und daß Völkerwanderungskunst etwa mit der ägäischen, romanische mit der ägyptischen und assyrischen, gotische mit der griechischen des 5. Jahrhunderts merkwürdige Ähnlichkeiten zeigen, wird doch erst dann historisch und stilkritisch fruchtbar, wenn wir nun nachweisen, daß sich mit dem örtlichen Gegensatz von Nord und Süd auch ein spezifischer Unterschied herausgebildet hat, z. B. der von Körper- und Raumstil, Nackt- und Gewandplastik, individueller Posierung und sozialisierender Vereinigung der Glieder, der die Abläufe als besonders erkennen läßt, und daß man von dem späteren Ablauf auch noch das Erbe als besondere Komponente abziehen muß, das er besonders von der spätesten Phase des vorhergegangenen Ablaufes übernimmt, also z. B. in der karolingischen Malerei die impressionistische Note der spätantiken Malerei von der ornamental-zeichnerischen des nordischen Primitivismus. Dieses Erbe wiederum wird man um so stärker veranschlagen, je stärker es durch Gleichzeitigkeit (Erhaltung) und Gleichörtlichkeit (römische Provinzen, Italien, Südfrankreich) mitzuwirken fähig war, so daß z. B. Italien nie eine echte Gotik, und die Provence nie einen echten romanischen Stil gehabt hat. Ebenso aber erfordert es die Methode, bei allen Renaissancen, Nachahmungen der Antike neben dem, was nachgeahmt wird, einen qualitativen Faktor zu berücksichtigen, dessen Ähnlichkeitsbeziehungen die Einordnung eines Werkes in zeitlich oder örtlich verschiedene Renaissancen ermöglichen, also z. B. in die karolingische, die des 12. Jahrhunderts, des 15. und 16. Jahrhunderts oder die vom Ende des 18. Jahrhunderts. Es ist der Gesichtspunkt, den Tietze mit der Behauptung einführt, daß jede Zeit das an der Antike sähe und das herauswählte, was ihr verwandt sei, und daß eine bloße Nachahmung niemals stattfände. So ausgesprochen, ist auch diese Behauptung dogmatisch, die mit der Anerkennung der Auswahl des Verwandten im Grunde eine Wiederkehr des Gleichen zugesteht, dagegen den nur methodischen Grundsatz unterschlägt, bei der Einwirkung gleichzeitiger Werke aber von früherer Entstehung die Faktoren zu berücksichtigen, die die Einordnung des beeinflußten Werkes in seine Entstehungszeit bedingen. Denn besonders die größere oder geringere örtliche Nähe der antiken Denkmäler und Ausschließlichkeit solcher modifiziert die Behauptung Tietzes sehr und kann sehr wohl bedingen, daß neben der Nachahmung oder Beeinflussung ein eigenes Kunstwollen garnicht mehr in Frage kommt, oder daß das Übernommene im Widerspruch zu diesem steht. Daraus folgt aber, daß die Komponente, die sich zu der den Zeitstufen entsprechenden Inhaltlichkeit hinzugesellt, keineswegs eine diesem Inhalte verwandte Stilstufe zu sein braucht. Diese würde ja grade zur Wiederholung vergangener Stufen führen und das scheinbar Nachgeahmte als neu geworden charakterisieren. So läßt sich der Einfluß der

Spätantike in der italienischen Frührenaissance sehr wohl dahin präzisieren, daß gewisse spätmittelalterliche Motive sich vorbereitender Interieur-, Genre-, Helldunkel- und Stimmungsmalerei durch den Figuralstil der Antike an ihrer Entwicklung behindert wurden, weshalb in manchen dieser Kunstinhalte der sonst hinter der italienischen Entwicklung zurückgebliebene Norden konsequenter fortschritt. Oder es steht das, was in Frankreich die spätromanischen und frühgotischen Statuen charakterisiert, eher im Gegensatz als im Verhältnis der Verwandtschaft zu den spätantiken barocken und naturalistischen Skulpturen, die in Arles und St. Gilles und keineswegs im Sinne der Stilreinheit oder besonderer Vollkommenheit auf die zeitgenössische Plastik einwirkten. Wo aber die Renaissance eine zeitlich bedingte Sonderart darstellt, da muß es wieder methodisches Prinzip sein und hat sich auch praktisch bewährt, diese Sonderkomponente so zu fassen, daß durch sie die durch die Wiederkehr des längst Vergangenen gestörte Verwandschaft mit dem zeitlich Benachbarten wiederhergestellt wird, also z. B. die karolingische Renaissance in Komponenten zu zerlegen, in denen die Antike plus nordischem Primitivismus der Völkerwanderungskunst sichtbar wird, und die Protorenaissance des 12. Jahrhunderts in Frankreich als gallische Spätantike plus französischer Frühgotik, die des 15. Jahrhunderts in Italien als augusteïsche Antike plus Übergang von Spätgotik zur malerisch intimen Kunst aufzufassen.

Grade aber, so sehr man von der methodischen Bedeutung dieses historischen Gesetzes wie von Gesetzen für die Berechnung von Tatsachen überhaupt überzeugt ist, es auch durch die Praxis bestätigt gefunden hat und selbst zur Kritik der Tatsachenüberlieferung benützt hat, so sehr muß man sich bescheiden und das Tatsächliche hinnehmen, wenn es unwiderleglich bezeugt ist und sich nicht in den von der Methode der Stilkritik geforderten Zusammenhang einordnen will, muß man aber auch alles tun, anstatt oberflächlichen Vergleichens den Faktoren nachzugehen, die durch Zerlegung der Verwandtschaftsbeziehungen eine Ordnung in dem Gewebe zeitörtlicher Verschlingungen ermöglichen.

III. HISTORISCHE SYSTEMATIK.

a) Der historische Begriff des Stiles.

Mit den Methoden, die wir bisher für die geschichtliche Einordnung von qualitativ bestimmten Kunstwerken oder für die Rekonstruktion qualitativer Inhalte der sich folgenden raumzeitlichen Punkte aufgestellt haben, würden wir zu einer unübersehbaren Folge von Kunstwerken und Kunstwerkgeschichten gelangen, die, in chronologisch-örtlicher Folge aufgereiht, eine katalogartige Annalistik der Kunstgeschichte darstellen würde. Daß es Aufgabe der kunstgeschichtlichen Organisation ist, diesen Katalog immer vollständiger zu gestalten, immer mehr Werke historisch zu attribuieren und immer mehr Werke zu rekonstruieren, ist außer Frage. Aber das Wissensbedürfnis ist damit nicht erledigt, besonders nicht, soweit es das eines individuellen Bewußtseins angeht und nicht den sozialisierten Betrieb der wissenschaftlichen Organisation. Denn dort entsteht das Verlangen, ein Ganzes im Wissen zu erfassen und dem zuliebe von einer obersten umfassenden Einheit auszugehen, von der aus sich in systematischer Gliederung das spezialisiertere Wissen entfaltet. Die Naturerkenntnis hat eine solche Systematik in ihren Gattungen, Arten und Unterarten längst aufgestellt, und die populäre Weltbetrachtung begnügt sich damit, ehe nicht besondere Zwecke eine spezialisiertere Erkenntnis nötig machen, die Dinge nur auf allgemeinste, umfassendste Begriffseinheiten hin anzusehen. Wie oft

gehen wir durch die Natur und sehen nur Bäume, und wie viele sind imstande, das, was sie an besonderen Bäumen sehen, auch als solche zu erkennen und zu benennen.

Dieses Bedürfnis, die Einzelheiten zusammenzufassen, eine Fülle von Tatsachen mit einem Begriff bezeichnen zu können, der nicht eine Eigenschaft an diesen hervorhebt, sondern sie als Ganzes repräsentiert, und Allgemeineres und Spezielleres so zu gliedern und zu systematisieren, daß es nicht nötig ist, das Speziellere ganz neu zu erkennen, sondern nur als Modifikation des Allgemeineren, dieses Bedürfnis besteht für die Geschichtswissenschaft und die Kunstgeschichte nicht weniger als für andere Wissenschaften, trotz aller Behauptungen, daß es hier auf das einmalige Faktum ankomme, und alle Systematik naturwissenschaftlich, aber nicht historisch sei. Es fragt sich vielmehr wieder, wie die spezifisch historische Systematik aussieht. Die historische Systematik verlangt, daß der Allgemeinbegriff, unter den wir eine Fülle von Werken zusammenfassen, gleichzeitig einen weiten örtlichen und zeitlichen Bezirk als Einheit umfaßt, so daß also der Kunstinhalt, den wir für einen größeren Raumabschnitt rekonstruieren, sich mit einem Begriff bezeichnen läßt, und für gewisse Kunstbegriffe sich eine umfassendere zeitörtliche Geltung attribuieren läßt. Mit andern Worten: es gilt, an Stelle der Beschreibung zeitörtlich attribuierter Einzelwerke in derselben Zeit eine Beschreibung von Kunstinhalten von möglichst weitreichender örtlicher Geltung oder an demselben Ort von möglichst weitreichender zeitlicher Geltung zu setzen, oder an Stelle der Aufzählung von Werken die Geschichte der Kunst eines Landes oder Volkes als lokaler Einheit und einer größeren Zeitspanne, einer Periode auch qualitativ einheitlich zu charakterisieren.

Die Struktur, die diese Einheitsbegriffe haben müssen, ergeben sich aus der Forderung, für dieselbe Raum- und Zeiteinheit Werke verschiedenen Inhalts oder verschiedener Kunstgattung unter einen Begriff zu bringen, ohne dabei die Verschiedenartigkeit der einzelnen Werke und ihre anschauliche Bedeutung aufzuheben. Zweitens diesen Einheitsbegriff zu vereinen mit dem der Stetigkeit der Verwandtschaftsbeziehung in raumzeitlicher Ausbreitung.

Denn die Systematik könnte doch zunächst so vor sich gehen, daß man sagt, in einer bestimmten Zeit sind die örtlich getrennten Werke einander gleich. Das würde nicht nur die verschiedenen Kunstarten und Bildgattungen negieren, sondern auch grade in bezug auf die Kunstleistung oder auch in bezug auf ästhetisch wirksame anschauliche Bedeutungen der Forderung widersprechen, in jedem Werke möglichst neu und originell zu sein. Oder aber es findet sich durch Abstraktion etwas, was allen Kunstwerken gemeinsam ist. Wenn dies nicht eine zufällige Einzelheit sein soll, sondern das Ganze der anschaulichen Bedeutungen umfassen soll, so wird es immer auf die allgemeinste Form anschaulicher Bedeutungen hinauslaufen, d. h. auf das Verhältnis der sichtbaren Elemente zur Objektivation gegenständlicher Art einerseits, also dem Prinzip der Einheitsbildung der Elemente unter sich und in Beziehung zu Dingen, die sie darstellen, wie wir sie in den Begriffen Naturalismus, Harmonismus, Impressionismus ausgedeutet finden, oder in dem Verhältnis des Anschaulichen zur Willens- und Gefühlsanregung, zum Ausdruck im Allgemeinen, dessen umfassendste Einheitsbegriffe etwa in den Bestimmungen des archaischen, klassischen und barocken gegeben sind, oder in der teleologischen Bestimmung des Gesamtinhalts, ob eigen- oder fremdbedeutsam, ästhetisch oder illustrativ. Damit würden wir aber erst recht die volle anschauliche Bedeutung des Kunstinhaltes vernichten und statt eines Einheitsbegriffes für die verschiedenen Kunstwerke ein Abstraktum gewinnen, das

überhaupt nicht im Kunstwerk gegeben zu sein brauchte, sondern eine allgemeine Form der Geistigkeit überhaupt ist.

Der Einheitsbegriff, der den anschaulichen Inhalt der einzelnen Werke und die Kunstarten und Bildgattungen in ihrer Verschiedenheit bestehen läßt, ist derselbe, den wir schon bei den einzelnen Elementen eines einzigen Werkes in bezug auf den anschaulichen Inhalt finden, d. h. der des Zusammenstimmens zu einem einzigen anschaulichen Zusammenhang, einer Gestalt, einem Gebilde, einer Stimmung, einer anschaulichen Einheit, die nie durch Abstraktion aus den einzelnen Elementen, also auch nicht aus den verschiedenen Kunstwerken gewonnen werden kann, sondern allein aus der Anschauung ihres örtlichen Beieinander, z. B. von Plastik. Malerei und Architektur und der Architekturen in einer Stadt, und aus dem Zusammenhang mit den übrigen für dieselbe Zeit zu rekonstruierenden Lebensinhalten, wie es die Begriffe des Repräsentativen, des stimmend Dekorativen, der Publizität und Intimität andeuten.

Dadurch erhalten wir also einen Zusammenhang der einzelnen Werke, der als Ganzes nun ein oberstes Prinzip des Zusammenstimmens aufweisen kann, das durch seine Beziehung zu allgemeinsten anschaulichen Formen charakterisiert werden kann, an dem aber jedes einzelne Werk nur teilnimmt wie die Glieder an einem Organismus. So wird der historische Stil der Werke einer umfassenderen Ortseinheit selbst eine Art von historischem Individuum, das über die Einzelwerke hinausgreift und doch alle in sich begreift, während jedes einzelne Werk in seiner Eigentümlichkeit bestehen, aber daraufhin angesehen werden kann, wie weit es zu dem Stil stimmt oder in den Zusammenhang hineinpaßt, den wir Stil nennen.

Damit gewinnen wir dann einen Einheitsbegriff wie den der Gotik, der eine unübersehbare Zahl von Werken unter sich befaßt, ohne daß wir diese aufzuzählen brauchen. Vielmehr attribuieren wir nun dieser Gotik einen bestimmten zeitlichen und örtlichen Bezirk, und gewinnen mit wenigen Stilbegriffen eine Übersicht über die Gesamtgeschichte der Kunst, indem jeder dieser Begriffe ein historisches Individuum von bestimmter historischer Fixierung darstellt. Für die allgemeine Kunstwissenschaft aber entsteht wieder die Aufgabe, unabhängig von der zeitörtlichen Attribuierung nachzuweisen, wie gewisse Elemente und Kunstinhalte zu einer höheren Stileinheit zusammengefaßt werden können, und Begriffe zu schaffen, die von einem umfassenden Beziehungspunkt aus anschauliche Mannigfaltigkeiten in ihrem Zusammenhang charakterisieren. Die Begriffe bedeuten eine Art Idealgesamtkunstwerk, dessen historische Stellung die Kunstgeschichte nachweist. Es ist Frage der Zweckmäßigkeit und des wissenschaftlichen Zusammenhanges, wie weit sie dabei von dem zusammenfassenden Prinzip aus in die Besonderheiten der einzelnen Werke hinabsteigen will. Der Ausgangspunkt von dem obersten Beziehungspunkt und von dem Prinzip des Zusammenstimmens ist das Wichtige.

Der Begriff eines Stiles ist also nicht mit einem Einzelmerkmal zu erschöpfen, wie es die kunsthistorische Charakteristik der älteren Richtung mit ihrem Spitzbogenstil oder Kreuzrippenstil für die Gotik noch tut, denn mit einem solchen Einzelmerkmal ist weder die Kunst einer Zeit als Gesamtheit charakterisiert, noch die eindeutige Beziehung zu dieser und keiner anderen Zeit gewonnen, sondern allein mit der Darstellung des Zusammenhanges an sich scheinbar ganz heterogener Tendenzen, oder mit der Aufdeckung des Prinzips des Zusammenhanges. So ist doch ohne Frage, daß ein gotisches Chorgestühl, daß die Fialen und Krabben und das Stabwerk der ganzen Kirche aufnimmt und noch steigert, stillos werden kann nicht nur durch Vordrängen von untergeordneten Teilen, sondern auch durch Widerspruch

gegen das Prinzip der hohen Gotik, für eine gewisse Art funktionellen Verhaltens (sagen wir etwa des Kultus in der Form geordneten, würdigen Prozedierens) die überzeugendste, stimmendste Form des ganzen Baues gefunden zu haben; da nun aber beim Gestühl diese Beziehung zu dem funktionellen Verhalten des Menschen eine andere ist als beim ganzen Bau, so erfordert grade das Prinzip des funktionellen Ausdrucks besondere Formen. Tatsächlich ist denn auch das im materiellen Aussehen gotischen Kirchen ähnlichste Gestühl der Neu-Gotik oder das des 15. Jahrhunderts keineswegs ein echt gotisches. Auch hier gilt es zunächst einmal für eine allgemeine Kunstwissenschaft, den geistigen Sinn anschaulicher Gebilde und ihre Beziehung zu dem Zweck ihrer Gegenstände, zu umfassenderen Einheiten eines Gesamtkunstwerkes, zu Menschencharakteren usw. festzustellen, um von der wahrhaft primitiven Art, mit der Stile noch immer definiert zu werden pflegen, loszukommen.

Diesen Begriff des Stiles stellen wir dem Begriff des Kunstwollens Tietzes gegenüber, der im Grunde nur die Gleichartigkeit der Kunstwerke einer Zeit besagt, ohne daß aber nachgewiesen wird, wie sich diese Gleichartigkeit mit der Verschiedenheit der Werke verträgt. Oder wir treffen die Difinition des Zeitstiles als eines Komplexes innig verflochtener Probleme, für deren jedes eine besondere Entwicklung auffindbar ist und deren in jedem Augenblick wechselnde Durchschnitte sich zum Zeitstil summieren(!). Wie es aber möglich sein soll, eine solche Summe als Einheit zu beschreiben, bleibt wieder fraglich. Denn die Summe aus allen künstlerischen Intentionen einer Zeit, die sich in zahllosen Einzelobjekten brechen, und die auch in anderen Äußerungen, in Theorie und Ästhetik und in Richtungen anderer Geistesgebiete zutage treten können, ist noch keine „Synthese aus den künstlerischen Äußerungen einer Zeit", und ein lediglich aus den Werken und sonstigen Äußerungen gewonnener Begriff garantiert noch nicht, daß dieser Begriff über den Allgemeinbegriff der Kunst hinausführt, den wir in allen Zeiten aus den verschiedenen Werken gewinnen, oder aber er setzt eine Gleichheit der Werke voraus, die der Variation der Kunstwerke und Kunstgattungen widerspricht. Den Faktor der Kunstleistung aber würde er auf allgemeine Nachahmung herabdrücken. Denn damit diese Gleichheit der Werke eine historische sei, das heißt, die Kunstwerke der Zeit wirklich verknüpft sind und in zeitörtlicher Beziehung stehen, muß ein Zusammenhang zwischen ihnen angenommen werden, der nur der der Nachahmung oder Ansteckung sein kann, während unser Stilbegriff der Beziehung zu einem zentralen Lebensprinzip die Stilgleichheit von der Nachahmung unabhängig macht. Wir behaupten auch nicht dogmatisch, daß das Kunstwollen einer Zeit allmächtig sei, daß dem Kunstwollen einer Zeit immer Genüge geschehen muß; und daß, gelungen oder mißlungen, ein reines Kunstwerk oder ein zu anderen Zwecken gestalteter Gegenstand immer den Formwillen seiner Entstehungszeit verraten muß, sondern daß historisch erst nachgewiesen werden muß, ob eine Zeit eine örtliche Kunsteinheit, einen Stil besitzt, ferner wie weit dieser Stil reicht, wie groß sein Gebiet ist oder wie weit er es durchdringt, d. h. zu guter Letzt, ob alle die Einzelwerke an ihm teilnehmen oder nicht. So leiden die Untersuchungen über den Barockteil daran, daß man von der richtigen Erkenntnis ausgeht, hier liegt ein stilistischer Zusammenhang, ein Zeitstil vor, und nun diese Einheit in sämtlichen Werken des späteren 16. und 17. Jahrhunderts sucht. Daher wird denn auch die holländische Malerei Barockmalerei genannt, obwohl sie einem ganz anderen stilistischen Zusammenhang angehört und an dem Barockstil höchstens dort teilnimmt, wo sie ihn bekämpft oder sich aus ihm befreit. Nur diese metho-

dischen Vorteile hat der Begriff des Stiles, bei der einheitlichen Charakteristik eines örtlich ausgedehnten Kunstgebietes in gleicher Zeit größte Variation der Einzelinhalte und damit mannigfaltigste Kunstleistung bei größter Einheit zuzulassen und eine dem Raumkontinuum entsprechende organische Einheit, ein Ganzes des Kunstinhaltes darzubieten, der durch das Zusammentreffen von geistigen Faktoren im Bewußtsein der Zeitgenossen und durch eine bestimmende zentrale Lebensordnung verständlich wird. Darum ist aufs schärfste zu betonen, daß nur, wo die Möglichkeit dieser geistigen Beziehung durch örtliche Kontinuität (Wanderung und Zusammenhang von Personen) möglich sein kann, die Einbeziehung von Werken in einen Zeitstil gerechtfertigt ist.

b) Systematik der Ortsstile.

Wie bei der Stetigkeit der zeitörtlichen Verwandtschaft das methodische Prinzip dort noch nicht durchbrochen wurde, wo diese Verwandtschaft scheinbar nicht bestand, sondern nun jene Zerlegung in Komponenten stattfinden mußte, durch die die Wirksamkeit des Prinzips von anderen Bedingungen geschieden wurde, so ist es nun auch mit der Stilbetrachtung. Daß ein Stil, der für eine Zeit gilt, doch nicht überall rein verwirklicht ist, durchbricht noch nicht das methodische Prinzip der Zusammenfassung einer Zeit unter einen Stilbegriff, sofern wir ihn auch hier von Komponenten scheiden können, die die logische Wirksamkeit des geistigen Bildungsprinzips modifizieren.

Die Systematik strebt ja doch danach, ein einheitliches Stilprinzip für einen möglichst weitgehenden Bezirk zu gewinnen. Es läßt sich das zunächst am besten für die örtliche Einheit verstehen. Wenn wir unter Gotik einen Zeitstil verstehen, d. h. die qualitative Stileinheit sämtlicher gleichzeitiger Werke in einem bestimmten Zeitmoment, so ist das Ideal der Systematik um so besser erfüllt, je größer der örtliche Bezirk ist, dem wir die Gotik attribuieren können, also am reinsten, wenn er die ganze Erde umfaßt. Obwohl es scheint, daß auch der äußerste Orient (Ostasien) von der Gotik nicht unberührt geblieben ist, so bleibt im wesentlichen doch für uns die Gotik auf Europa beschränkt. Das Prinzip der Systematik aber verlangt nun, daß wir von dieser umfassenden Ortseinheit zu dem Orte, den das einzelne Werk einnimmt, nicht unmittelbar herabsteigen, sondern in möglichst übersichtlichen Unterabteilungen kleinere Ortseinheiten, also z. B. von Ländern wie Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien, d. h. auch für diese ein Prinzip des Zusammenhanges aufweisen, das die Werke der einzelnen Länder untereinander verbindet, aber die Ortsstile unter sich und damit auch die Werke in ihrer Zugehörigkeit zu diesem „Sonderstil“ in einen Gegensatz bringt. Wir erhalten also eine französische, deutsche, italienische, spanische Sondergotik. Von den Ländern wiederum kommen wir zu Provinzialstilen, und von diesen zu Lokalstilen und schließlich zu Individualstilen, d. h. dem Einheitsprinzip der Werke eines einzelnen Künstlers. Soll aber zwischen dem als Sonderstil gefundenen stilistischen Zusammenhang und der betreffenden Ortseinheit eine gesetzliche Beziehung bestehen, so daß wir alles, was an dieser Stileinheit teilnimmt, auf diesen Ort beziehen können, so kann unmöglich dieser Ortsstil auf eine bestimmte Zeit und einen Zeitstil beschränkt sein. Methodisch ist die Konstanz des Ortsstiles innerhalb der Wechsel der Zeitstile zu fordern, und dieser Stil deshalb aus Werken, die über eine möglichst weite Zeit hinreichen, zu konstruieren. Die Schwierigkeiten sind dieselben wie bei dem Prinzip der Verwandtschaft von örtlich nahen Werken, daß nämlich durch Wanderung von

Personen sich die Ortsbeziehungen komplizieren und also der Ortsstil nicht einfach aus dem Überblick über die an einem Ort geschaffenen Werke gewonnen werden kann, sondern allein aus Werken, bei denen eine dauernde Beziehung zu diesem Ort vorausgesetzt werden muß. So kann sich sehr wohl auf deutschem Boden eine französische Kathedrale befinden, deren Charakteristik als französisch nicht nur eine für Frankreich wesentliche stilistische Eigenart besagt, sondern auch eine historische Beziehung zu Frankreich durch Anwesenheit eines französischen Künstlers an diesem Ort oder dadurch, daß der deutsche Künstler seine Ausbildung in Frankreich erfahren hat.

Dieser von der jeweiligen Zeitlage unabhängige Ortsstil kann mit dem umfassenden Zeitstil oder auch dem umfassenden Ortsstil in der Beziehung stilistischer Verwandtschaft, aber auch des Gegensatzes treten, so daß also der Zeitstil, die Einheit aller Kunstwerke einer Zeit, scheinbar an einigen Orten, deren Ortsstil dem Zeitstil widerspricht, nicht vorhanden zu sein scheint. Tatsächlich aber erfordert die Methode nur, den Ortsstil als Komponente von dem tatsächlichen Kunstinhalt abzuziehen oder ihn in Rechnung zu setzen, um die Behauptung gerechtfertigt zu finden, daß der Zeitstil allgemein herrscht. Der Zeitstil bleibt das übergeordnete Prinzip und kann nur durch eine ideale Konstruktion stilistisch zusammenstimmender Elemente dargestellt werden, nicht aber aus allen gleichzeitigen Werken durch Abstraktion genommen werden. Durch Konstruktion eines Idealtypus stellen wir das Prinzip anschaulich dar, das die Logik des Zusammenstimmens strenger und reiner zum Ausdruck bringt als jedes einzelne Werk. Es liegt wohl jedem im Gefühl, daß zur Gotik der hohe und schmale Längsraum der Basilika gehört und für den Stil wesentlich ist, obwohl der Süden Frankreichs sowohl die Kuppelkirche (Plantagenet-Stil des Anjou) wie die Hallenkirche (Poitou) auch zur Zeit der Gotik behält. Würden wir den Begriff der Gotik durch Abstraktion aus allen Werken um 1200 herum in Frankreich oder Europa gewinnen, würde ein Stil sich überhaupt nicht ergeben, sondern nur ein Einzelmerkmal wie die Kreuzrippe. Sehen wir dagegen, wie dem Süden eine gewisse Schwere und Breite der Formen (breitfaltiger Figurenstil, Arkadenplastik statt Säulenstatuen usw.), also ein Breitstil eigen ist, und setzen wir dies als Ortsstil in Rechnung, so ergibt sich eine südliche Sondergotik, die den Hauptbegriff der Gotik nicht zerstört, sondern das eigene mit ihm verschmilzt, wobei durch das doppelte Bildungsprinzip stilistischer Beziehungen im ganzen eine Stillosigkeit herauskommen kann wie überall in der italienischen Gotik. Und erst wenn das Thema erfordert, statt der Stilgeschichte eine Geschichte der Ausbreitung des Stiles zu schreiben, wird eine Charakteristik der örtlich modifizierten Sonderstile notwendig. Es ist aber auch klar, daß nur bei Konstanz der Ortsstile sich ohne Willkür der Zeitstil rein herauslösen läßt durch Berücksichtigung all der Komponenten, die ihn modifizieren. Ganz im Gegensatz zu Tietze behaupten wir also nicht, daß jedes Werk den Zeitstil präsentiert, sondern geben nur einen Weg an, wie der Zeitstil, als heuristisches Prinzip der Einheitsbildung vorausgesetzt, in den Abweichungen von ihm gefunden werden kann, und wie gerade wieder die historische Mannigfaltigkeit, wenn sie zu historischen Einheiten gelangen soll, die selber etwas historisch Besonderes sind, gesetzliche Verhältnisse wie die Konstanz des Ortsstiles erfordert.

Man begreift dabei, daß Zeitstile, indem die verschiedenen Ortsstile in ihrem Einheitsprinzip ihnen mehr oder minder entsprechen oder widersprechen können, gerade mit einem Ortsstil am besten zusammenstimmen können, und die verschiedenen Zeitstile mit verschiedenen Ortsstilen, oder mit anderen Worten, daß die ver-

schiedenen Zeitstile eine bestimmte Heimat haben, so daß jeder Stil nach seinen inneren Bezügen sich eventuell nur an einem Orte rein verwirklicht. Wir kommen so zu dem Begriff des Stilzentrums und können dies Zentrum immer enger fassen, je mehr wir die Systematik durch Unterabteilungen verengen. Dadurch kann die Besonderheit einer Stadt (Rom) und schließlich die Individualität eines Künstlers (Michelangelo) zum Zentrum eines Stiles werden (Früh-Barock). Diese Systematik ist es, die uns verständlich macht, warum die Gotik ein französischer Stil ist, in Frankreich selbst noch wieder zentralisiert (Nordfrankreich), warum im Rokoko Frankreich zum zweiten Male eine Stilblüte erlebte, Italien in der Hochrenaissance führend wurde, Holland für die intime malerische Kunst, Deutschland überall, wo sachliche und innerlich geistige Werke in Frage kommen. Oder es kann so sein, daß gewisse Seiten des Stiles einseitig in lokalen Zentren ihrem Stil entsprechend sich entwickelten, wie in der Gotik z. B. die Normandie das Stützen- und Stabsystem, der Süden aus der Kuppel heraus das Kreuzrippensystem (nach meiner Auffassung), Zentralfrankreich die Raumbildung mit Steigerung der Höhen und Längsrichtung ausbildete, und der Norden (Amiens, Reims)erst die Synthese zum Stil vollzog. Wie aber mit diesem Stilbegriff als Methode der Zusammenfassung die historische Aufgabe sich voll erfüllen läßt, für bestimmte Orte bestimmt qualifizierte Kunstinhalte namhaft zu machen, die nur für diese gelten, und mit der umfassenderen Ortseinheit auch einen umfassenderen qualitativen Begriff einzusetzen, der an Fülle und Reichtum nicht dem, der das einzelne Werk charakterisiert, nachzustehen braucht, als solcher schon etwas einziges und besonderes ist, und andererseits jedem einzelnen Werk seine der besonderen örtlichen Stellung (Individualisierung) entsprechende Besonderheit beläßt, das dürfte nunmehr einleuchten. Eine solche Systematik hat also wohl den Anspruch, historische Gesetzlichkeit zu heißen. Daß natürlich das historisch tatsächliche Bild einer systematischen Zusammenfassung nicht die einfache und regelmäßige Form hat, wie der methodische Grundsatz, braucht wohl nicht gesagt zu werden.

(Schluß folgt.)

REZENSIONEN

FEESTBUNDEL. Dr. A. Bredius aangeboden den achttienden April 1915. Boek-, Kunst- en Handelsdrukkerij v/h Gebroeders Binger, Amsterdam. — Eerste deel: Opstellen (XII, 315 S.). — Tweede deel: Afbeeldingen (105 Tafeln).

Unter den Aufsätzen holländischer Kunstforscher, aus denen die Festschrift zu Dr. Bredius' 60. Geburtstag sich zusammensetzt, tragen einige den Stempel einer Notgeburt. Die Ehrung, die dem Jubilaren dadurch zuteil wird, ist bei diesen mehr zu suchen in der guten Absicht der Verfasser, als in ihrer Lage, gewichtige Forschungsergebnisse mitzuteilen oder Geistesblitze leuchten zu lassen. Dieser Ausfall wird aber ersetzt durch eine Reihe von zum Teil außerordentlich inhaltsreichen Aufsätzen, durch welche die Festschrift den Charakter einer wertvollen wissenschaftlichen Publikation bekommt. Das Programm umfaßt die gesamte holländische Kunstgeschichte als das Gebiet, mit dem der Name Bredius für alle Zeiten verknüpft ist.

Acht von den 28 Beiträgen befassen sich mit der Kunst Rembrandts und bilden in ihrer Buntheit einen Beleg für die Vielgestaltigkeit der Probleme, die sich um diesen Größten Hollands gruppieren. Der Aufsatz von Hofstede de Groot (Rembrandts onderwijs aan zijn leerlingen) ist darunter in Bezug auf die Gewichtigkeit der darin niedergelegten Forschungsergebnisse an der Spitze zu nennen. Er verfolgt in knapper, alles Schönrednerische beiseite lassender Form die Art und Weise, wie Rembrandt seine Schüler unterrichtete. Er interpretiert hierbei zunächst zusammenfassend die hierauf bezüglichen schriftlichen Quellen und findet deren Angaben durch künstlerische Zeugnisse von der Hand des Meisters und seiner Schüler zum größten Teil bestätigt. Zu weitern Ergebnissen gelangt Hofstede de Groot durch die nähere Untersuchung dieser künstlerischen Dokumente selbst. Retuschierte Originale, Schülerkopien nach Rembrandts Gemälden und graphischen Arbeiten, Verwertung flüchtig hingekritzelter Bildgedanken des Meisters durch Schüler, Kompositionsübungen mit Rembrandts Korrektur usw. geben hierbei interessante Aufschlüsse. Am meisten aber frappieren wohl die Belege, die Hofstede de Groot vermöge seiner absoluten Beherrschung des in Frage kommenden Materials über das Studium des Aktmodells in Rembrandts Atelier zusammenzustellen vermochte. Auf der Zeichnung eines unbekannten Lehrlings im Museum in Weimar sehen wir die Schüler arbeitend im Halbkreis um ein auf einem kleinen Postament stehendes weibliches Modell sitzen und unter ihnen den, wie es scheint, noch jugendlichen Meister, wie er die Arbeit eines seiner Schüler mit dem Vorbild vergleicht. In solchen gemeinsamen Sitzungen müssen — der Zeichner des Weimarer Blattes wird seinen Vorwurf nicht frei erfunden haben — Studienblätter entstanden sein, die dasselbe Modell von verschiedenen Standpunkten und verschiedener Augenhöhe wiedergeben. Und solche Fälle weiß nun Hofstede de Groot auch in der Tat nachzuweisen. Diese Entdeckung gewinnt dadurch eine besondere Tragweite, daß es sich hierbei ausschließlich um Blätter handelt, die bis anhin unangefochten als Werke von Rembrandts eigener Hand gegolten haben. Das können sie aber, nun wir ihre Entstehungsweise kennen, natürlich nicht mehr; die Gleichzeitigkeit schließt die Urheberschaft einer Hand aus. In drei von den durch ihn zusammengestellten fünf Parallelfällen findet Hofstede de Groot jedoch leichte, zum Teil nur schwer kontrollierbare Abweichungen in der Stellung des Modells, womit er, allerdings in Verband mit der für den Meister selbst zeugenden Qualität der Ausführung, die betreffenden Blätter für Rembrandt zu retten sucht. Dies erweckt fast den Anschein, als ob Hofstede de Groot Bedenken trüge, den Stein, den seine Forschungsergebnisse ins Rollen gebracht haben, schießen zu lassen. Denn wenn man aus dieser durch sozusagen mathematische Abstraktion vollzogenen Ausscheidung einiger bisher nicht angezweifelter Blätter aus dem Werke Rembrandts alle Konsequensen zieht, so droht jener Stein eine Lawine auszulösen und als solche niederreißend durch das von Hofstede de Groot selbst so sorgfältig zusammengestellte Werk von Rembrandts Zeichnungen zu fahren. Fürs erste scheint es uns nicht ausgemacht, daß von den je zwei erhaltenen Studien nach demselben Modell stets eine, die bessere a priori von Rembrandt sein muß; es können, wo eine sichere Scheidung sich ohnehin nicht so leicht vollziehen läßt, beide von Schülern herrühren, da immer die Möglichkeit besteht, daß eine dritte Zeichnung zum Vorschein kommt oder existiert hat, die noch besser ist und die man dann dem Meister geben würde. Was die hohe Qualität betrifft, so sind auch die durch Hofstede de Groot ausgeschiedenen Blätter durchaus nicht minderwertig. Es lernten in Rembrandts Atelier mit andern auch solche Leute, die selber keine Stümper waren; oder die Qualität kann, wie uns die Wei-

marer Schülerzeichnung als leicht möglich erscheinen läßt, in des Meisters eigenhändiger Korrektur ihre Ursache haben. (Einige der in Frage kommenden Blätter scheinen mir durch die Weise ihrer Zeichnung unsere zunächst rein theoretische Überlegung mit praktischen Gründen zu stützen; doch verbietet uns der enge Raum einer Besprechung, hier auf Einzeluntersuchungen einzugehen). Das ausschließliche Qualitätsurteil kann, wie Hofstede de Groot a. a. O. selbst, wie mir scheint mit Recht verficht, kein absolutes Kriterium auch nicht für den größten Meister sein. Der Schluß, den wir aus alledem ziehen müssen, wäre der: Angesichts jeder der ziemlich zahlreichen Aktstudien, die unter Rembrandts Namen gehen, müssen wir uns jetzt notgedrungen die Frage vorlegen, ob sie nicht in eine ähnliche Reihe von gleichzeitig entstandenen Studien gehört und das zufällig einzige erhaltene Exemplar jener Reihe ist und als solches nicht gerade das von dem Meister gezeichnete Blatt zu sein braucht.

Diese sich uns von außen aufdrängende, zweifelnde Haltung müssen wir dann auch außerhalb der Aktstudien annehmen. Ich habe an dieser Stelle bereits die Frage aufgeworfen, ob wir für die verschiedenen Gruppen von Landschaftszeichnungen, die ein und dasselbe Motiv behandeln und nur Abweichungen zeigen, die in einem leicht veränderten Standort ihre Ursache haben können, nicht die gleiche Erklärung zu geben versuchen dürfen. Der Beweis der Gleichzeitigkeit läßt sich für diese Studien nach dem geduldigeren Landschaftsbild zwar nicht so leicht erbringen; sie erscheint aber jetzt, wo wir mit der Weise von Rembrandts Schülerunterricht im Atelier vertraut sind, möglich und durch den Charakter der betreffenden Landschaftszeichnungen, wie uns wenigstens vorkommt, sogar wahrscheinlich. Rembrandt, der im Freien die Skizzierübungen seiner Schüler — von denen jeder sein Tintengefäß am Gürtel hat — überwacht und gelegentlich korrigierend eingreift, — das ist uns jetzt nach den Ausführungen Hofstede de Groots kein fremder Gedanke mehr.

Durch unsere Zweifel, die unabweisbar bleiben, geraten wir nun aber in Streit mit einer stark fundierten Tradition und damit in ein Dilemma. Wollen wir dieses überwinden, bleibt uns nur die Stilkritik, die jedoch in dieser Materie besonders mühsam ist. Durch sie einen Consensus omnium zu erreichen, bleibt ein müßiges Begehren. Was sie wohl zu geben imstande ist, das ist die Befriedigung einer persönlichen Überzeugung; für diese will aber gestritten sein!

In denkbar größtem Gegensatz zu Hofstede de Groots Thema, Stil und Methode steht die Weise, in der F. Schmidt Degener sich über „Rembrandt en Homerus“ ausläßt. Der Ausgangspunkt für seine Betrachtungen ist Rembrandts Altersvision des blinden Dichters, die als Leihgabe von Dr. Bredius im Mauritshuis ausgestellt ist. Das Bild ist ein Fragment; sein ursprünglicher Zustand ist uns wahrscheinlich, wie man weiß, durch eine flüchtige Zeichnung in Stockholm überliefert und zeigt uns einen über seine Tafel gebeugten jugendlichen Schreiber, der seinen Blick gespannt auf den skandierenden Meister gerichtet hat, um dessen Worte aufzufangen. Das Bildschema ist nicht neu. Schmidt Degener findet es schon vor Rembrandt in einem dem Valentin zugeschriebenen Bild, dem „blinden Geiger“ der Dresdener Galerie wieder, sowie, in die zeitgenössische Porträtkunst übertragen, bei van Dyck in dessen Doppelporträt Straffords und seines Schreibers in Wentworth Woodhouse. Diese interessanten Parallelen, sowie die vergleichsweise Heranziehung anderer Homerdarstellungen sind nur Mittel zum Zweck; Schmidt Degeners Ziel ist, einen Blick in den Geistes- und Seelenzustand des greisen Rembrandt zu tun. Es ist ein Problem, vor dem sich keiner, der fragend vor den rätselvollen Schöpfungen des weltfremden alten Rembrandt steht, verschließen kann: War ein hoher Intellekt, war ein visionäres Medium die treibende Kraft in dem Schöpfer dieser Werke? Schmidt Degener formuliert keine bestimmte Antwort auf diese Frage. Aber in seinen begeisterten Ausführungen wächst sein Bild Rembrandts mit dem von diesem gemalten blinden Seher dermaßen zusammen, daß es nicht zweifelhaft bleibt, wo seine Überzeugung hinneigt. Fragestellungen solcher Art sind heikel und ihre Behandlung erfordert Feingefühl und Beredsamkeit. Beides dies ist Schmidt Degener eigen. Aber einer irrationalen Größe, wie Rembrandts Psyche, ist nur mit Konjekturen beizukommen, und alle Schleier werden wir nie zu lüften vermögen. Zum Glück für uns und für Rembrandts Werke. Denn es ist das Geheimnisvolle in ihnen, das uns wechselweise vor sie hinzieht und wieder zurückstößt in grübelnde Betrachtung, das Geheimnis zu ergründen.

Jan Veth (De ontwikkeling van een motief bij Rembrandt) liefert einen Beitrag zur Erforschung des künstlerischen Entwicklungsgangs Rembrandts, indem er ein von diesem öfters behandeltes Motiv, das der erläuternden Handbewegung, der „beweisenden Gebärde“, wie er es nennt, durch dessen Werk hindurch verfolgt (Anslo, Goldwäger, Nachtwache usw.). In dem wiederholten, stets variierten

Aufgreifen eines so speziellen Motivs glaubt Veth, Rembrandt in seinem „Kampf mit dem Stoff" belauschen und die Ausreifung seiner Künstlerschaft verfolgen zu können. Solche Betrachtungen können, wenn sie in lehrhafter, geschmacksbildnerischer Absicht unternommen sind, im Hinblick auf dieses Ziel wohl fördernd wirken. Ihr Wert für die Forschung erscheint mir aber bedingt, weil die Beurteilung der Vertiefung oder Steigerung eines Ausdruckswertes, auf der der ganze Gedankengang sich aufbaut, stets eine subjektive bleiben wird.

N. Beets (Herscheppingen) zeigt an Hand einiger konkreter Entlehnungen, daß Rembrandt zu seinen drei radierten Löwenjagden nicht, wie bisher angenommen wurde, durch Rubens inspiriert worden ist, sondern daß ihm Radierungen Antonio Tempestas vorgelegen haben, deren er laut seinem Inventar von 1656 eine ganze Menge besessen hat. Diese interessante Entdeckung ist für Beets aber nur der Anlaß, um zu protestieren gegen die müßigen Schlüsse, die aus solchen Entlehnungen oft gezogen werden, indem einseitig die verbessernde Leistung des Entlehners auf Kosten des anregenden Vorbildes herausgestrichen wird. Damit ist wenig getan. Es kommt darauf an, wie Beets mit Recht betont, die Fäden aufzudecken, die zwei oft ganz verschiedenartige Temperamente und Könner, wie in diesem Falle Rembrandt und Tempesta, verbinden. Beets erfüllt diese Forderung an seinem Beispiel auf geistreiche Weise.

J. Goekoop-de Jongh (De Man met het Vergrootglas) sucht in pretentiösem Feuilletonstil wahrscheinlich zu machen, daß Rembrandts „Mann mit dem Vergrößerungsglas" (HdG. 755), jetzt im Metropolitan-Museum in New York, ein Bildnis von Spinoza sei. An Hand einer Kette von bloßen Möglichkeiten, deren eine schon genügen würde, die Evidenz der ganzen Schlußfolge fraglich zu machen, gelingt es ihr, den Philosophen vor Rembrandt posieren zu lassen. Nun hat aber, wie jeder Student weiß, der Mann mit dem Vergrößerungsglas (in dem wir vielleicht Rembrandts Sohn Titus vor uns haben), ein durch übereinstimmende Maße, Malweise und Komposition unzweifelhaft ursprüngliches weibliches Gegenstück (HdG. 869; Magdalena van Loo?), das die Verfasserin bequemlichkeitshalber einfach totschweigt; denn daß sie von seiner Existenz nichts wüßte, wagt man ihr doch nicht zuzutrauen. Nun wissen wir von Spinoza zwar nicht sicher, wie er ausgesehen hat, wohl aber, daß er nicht verheiratet war. Auch von einer Schwester oder sonstigen Frauensperson, die in seinem Leben eine solche Rolle gespielt hätte, daß er sich mit ihr zusammen hätte porträtieren lassen können, ist, soviel ich weiß, nichts bekannt. Mit der Verfasserin Methode läßt sich jedoch auch das Unmögliche beweisen. Wissenschaft, auf diese Weise betrieben, ist aber keine Wissenschaft mehr, sondern Sport.

J. F. M. Sterck (Een Vondel-portret door Rembrandt?) liefert einen Beitrag zur Sichtung der Rembrandtzeichnungen, indem er in dem sitzenden Alten des Berliner Kupferstichkabinetts, das durch Hofstede de Groot in seinen Katalog aufgenommen worden war (Nr. 106), ein Altersbildnis van den Vondels erkennt, das mit dem Vermerk „Phil. Koning del." durch J. Houbraken gestochen worden ist. — Jan Six („Een vroutgen met een pappotgen bij haer hebbende") bringt eine mit der im Titel genannten Beschreibung urkundlich erwähnte Radierung Rembrandts zusammen mit dessen „Frau mit dem Pfeil" (B. 202). — F. Lugt endlich hatte dem Bredius-Bündel die ersten zwei seiner „Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam" beigesteuert, die kurz darauf komplet in Buchform erschienen und hier ausführlich gewürdigt worden sind.

Eine weitere Gruppe von Aufsätzen befaßt sich mit der holländischen Malerei außerhalb Rembrandt. W. Martin veröffentlicht „Zeven onbekende Schilderijen". Interessant ist unter diesen besonders ein bezeichnetes und 1633 datiertes männliches Bildnis von der Hand des Moses van Wttenbrouck, das sich in einer Haager Privatsammlung befindet. Von Wttenbrouck ist urkundlich überliefert, daß er auch Porträtmaler gewesen ist; an Belegen für seine Bildniskunst hatte es bisher gefehlt. In der Landschaft eines von Jacob van der Merk gemalten großen Doppelbildnisses im Freien (im Brüsseler Kunsthandel) erkennt Martin wohl mit Recht die Hand Jan van Goyens wieder, wodurch das urkundlich ebenfalls bereits erhärtete Zusammenarbeiten der beiden Haager Maler illustriert wird und auch die Annahme, daß die Landschaft und vor allem der Himmel von Jan Steens großem Pferdemarkt von Rijswijk in der Sammlung de Stuers durch van Goyen gemalt sei, eine neue Stütze erhält. — J. O. Kronig (Wie was de leermeester von Gabriel Metsu) plädiert für den ausgezeichneten Leidener Bildnismaler David Bailly als Lehrer Metsus an Stelle des durch Houbraken überlieferten Dou. Viel mehr als die Möglichkeit dieses Verhältnisses kann jedoch an Hand der uns gegebenen Anhaltspunkte nicht dargetan werden. — B. W. F. van Riemsdijk (Een Schilderstuk van Johannes Torrentius) publiziert ein Stilleben des Johannes Torrentius als erstes wiedergefundenes Werk dieses

Meisters, dessen merkwürdige Lebensumstände uns durch eine kleine Schrift von Dr. Bredius bereits ausführlich bekannt waren. So abenteuerlich wie sein Leben, so legendenhaft ist die Geschichte dieses Bildes, das nach einem auf der Rückseite eingebrannten Merkzeichen einst der großen Sammlung Karls I. von England angehörte, kürzlich aber im Laden eines holländischen Dorfes wiedergefunden wurde, wo es einem Rosinenfaß als Deckel diente. Jetzt ist es ins Rijksmuseum gelangt. Für die eigentümliche Malweise mit verschwommenen Konturen gibt van Riemsdijk die interessante, durchaus einleuchtende Erklärung, daß es mit Hilfe der Camera obscura gemalt worden sei. Eine Skizze mit der mutmaßlichen Darstellung des hierbei eingeschlagenen Verfahrens erläutert anschaulich die Hypothese. — D. S. van Zuiden bringt Urkunden über die beiden Maler Ottomar Elliger, Vater und Sohn, von denen der erste aus Skandinavien stammte und in Berlin als kurfürstlicher Hofmaler 1679 gestorben ist. Dr. Bredius besitzt ein hübsches Kinderporträt in einem Interieur von ihm. — Von einem Spezialisten der Schiffsikonographie, C. G. 't Hooft, stammt ein interessanter Aufsatz über „Onze vloot in de Schilderkunst". — Über die Beziehungen zu Italien handeln J. A. F. Orbaan (Italie en de Nederlanden) und G. J. Hoogewerff in einem an positiven Mitteilungen besonders reichen Aufsatz über die Stiftung der niederländischen Malerbent in Rom.

Mit niederländischem Kunstgewerbe befassen sich die Beiträge von H. E. van Gelder über eine Haager Fayancefabrik, Elisabeth Neurdenburg über die Fayencefabrikantenfamilie Hoppesteyn, C. J. Gonnet über die Haarlemer Glasmaler und A. O. van Kerkwijk über Begräbnismedaillen holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts. Ida C. E. Peelen liefert eine Monographie des Silberschmieds Hans Coenraet Brechtel und A. W. Weißmann macht neue Mitteilungen über Jacob van Campen. Negativer Art, darum aber nicht weniger belangreich, ist der Hinweis von A. W. M. Mensing auf ein Album mit gezeichneten Proportionsstudien in seiner Sammlung von alten Bucheinbänden, in dem er ein von dem jüngern Constantijn Huygens in England erworbenes und in dessen Tagebüchern als Werk Lionardos da Vinci erwähntes Buch wiedererkannt hat. Der Befund zeigt aber leider, daß von Lionardo nicht die Rede sein kann.

Einige Beiträge von ausschließlich lokalhistorischem Interesse und drei Aufsätze musikgeschichtlichen Inhalts — die in einer Dr. Bredius gewidmeten Festschrift nicht fehlen durften — vervollständigen den Inhalt dieser reichen Jubiläumsgabe. Eine vorläufige Bibliographie von Dr. Bredius' Schriften bilden den Beschluß. O. Hirschmann.

FRANZ STUDNICZKA, Die griechische Kunst an Kriegergräbern. Vortrag gehalten an dem vaterländischen Abend des Schillervereins am 6. Februar 1915 in der Aula der Universität Leipzig. (Sonderabdruck aus dem XXXV. Bande der Neuen Jahrbücher für das klassische Altertum Geschichte und deutsche Literatur.) Leipzig Berlin, B. G. Teubner, 1915. — 31 Seiten gr. 8° mit 10 Abbildungen im Text und 24 Tafeln. Ladenpreis geh. 2.— M. Der Ertrag ist den Hinterbliebenen gefallener Krieger gewidmet.

Studniczka führt uns in seinem Leipziger Vortrag, welchen er auf das Zureden urteilsfähiger Freunde veröffentlicht hat — Carl Robert nannte ihn neulich „ein kleines Juwel in unserer Kriegsliteratur" (Deutsche Literaturzeitung 1915 Sp. 2155) — von den rohen mykenischen Grabstelen des zweiten Jahrtausends mit ihren Darstellungen von Einzelkämpfen und von aufeinander losgehenden Heeresmassen (S. 5—6), von den großen „geometrischen" Tonvasen des 9. und 8. Jahrhunderts, wie sie uns vorzugsweise von den Gräbern der athenischen Bürger, die sich in jener „eisentragenden" Zeit des griechischen Mittelalters vor allem als Krieger fühlten, erhalten sind (S. 7—8), und den großen jonischen Tonsärgen in Klazomerä, Chios und Samos, bei denen neben den eingedrungenen mythisch-literarischen Beziehungen sich etwas vom alten Realismus des Kriegsgrabes behauptet (S. 8–10), zu den griechischen Kriegerstelen, Grablekythen und den großen Gräbermonumenten der späteren Zeit. Nur der Bürger wird jetzt noch gewaffnet dargestellt, der zum Kriege in einem besonders nahen Verhältnis steht: Der Führer, der Söldner und der im Kampf für sein Vaterland Gefallene (ἐν πολέμῳ setzten die Spartaner lakonisch stolz zu dem Namen). Die athenischen Grabstelen, würdig eröffnet mit dem Stein des Aristion (um 530), an den sich die Grabstatuenbasis von Lamptrae und der Kriegsbote des attischen Nationalmuseums schließen (S. 10—13), seit dem fünften Jahrhundert die kleinen handwerklichen Denkmäler in ihren verschiedenen Typen, selten als Leichnam oder als einzelne Krieger, meist im Verkehr mit den Ihrigen, oft wiederholt auf den Lekythen (S. 14—21),

die prächtigen Grabsteine mit kämpfenden attischen Reitern (S. 21—23), endlich die figurenreichen Grabbauten und Sarkophage vorderasiatischer Barbarenfürsten (S. 24—30) ziehen an unseren Augen vorüber. 10 Abbildungen im Text und 24 Tafeln veranschaulichen das Gesagte, die Anmerkungen geben reichlich Literaturnachweisungen, um ein weiteres Eindringen in den Stoff zu ermöglichen. Viele Leser wünschen wir dem schönen Büchlein, auf die Sorgen und Leiden der Gegenwart wird ihnen ein Strahl verklärender Schönheit, von dem der Verfasser im Eingang spricht, fallen.

Ob die Spiralornamente unter dem verfolgten Feind, dem Pferd und darüber auf der Reliefstele aus Mykene (Tafelbild 1) wirklich, wie Studniczka S. 6 meint, die Landschaft andeuten sollen, erscheint mir zweifelhaft, vgl. die Linienornamentik Tafel 6; die gemalte Stele Tafelbild 2 und die Kriegervase Textbild 1 sind nicht „etwa von einem Wandgemälde abhängig, auf die selben Ereignisse" (Studniczka S. 7) zu beziehen, die Stele stellt einen Angriff, die Vase ausmarschierende Kolonnen da.

T. O. Achelis.

HERMANN UHDE-BERNAYS. Spitzweg, Der Altmeister Münchener Kunst. Mit 155 Bildern. München, Delphinverlag 1915, (Pappband M. 4.—. Leinen M. 5.50).

Der großen Ausgabe des Uhdeschen Spitzwegbuches läßt der Verlag im Kriegsjahre eine Art Volksausgabe zu billigem Preise folgen, die indessen alle Tugenden der größeren bewahrt hat. Der Text ist auf weiten Strecken völlig unangetastet geblieben und nur die umfangreicheren kulturhistorischen Erörterungen, die Betrachtung über Spitzwegs Stellung zu seinen Zeitgenossen (z. B. zu Menzel), die ausführlichen Darstellungen der damaligen Münchner künstlerischen und kunstpolitischen Verhältnisse sind weggefallen. Dafür ist alles, was zum Verständnis der Spitzwegischen Kunst selbst beitragen kann, erhalten worden, und für den biographischen Teil hat sich sogar ein sehr beträchtlicher Zuwachs ergeben. Wie schon einmal in einem anderen Falle ist es Uhde-Bernays gelungen, eine empfindliche Lücke der Überlieferung zu schließen, und, was bisher Vermutung war, zur Gewißheit zu erheben. Ein kleines Frauenbildchen, doppelt auffällig bei Spitzweg, der sonst niemals Bildnisse gemalt hat, weil es ein Gegenstück zu dem 1835 entstandenen Selbstbildnis zu sein scheint, hat auf die Spur eines Herzenserlebnisses des Malers geleitet, das in seinem wenig glücklichen Ausgange die Erklärung für die Vereinsamung und die ewige Junggesellenschaft Spitzwegs und somit auch für die Entwicklung seiner Kunst gibt. So ist erst jetzt dieses Schicksal menschlich und künstlerisch in die richtige Beleuchtung gerückt worden.

Auch der Abbildungsteil hat manche Erweiterung erfahren. Einige zwanzig Bilder, die erst seit dem Erscheinen der zweiten großen Auflage und zum Teil durch diese ans Tageslicht kamen, sind neu aufgenommen worden, und die Auswahl der Spitzwegischen Arbeiten aus den Fliegenden Blättern ist neu getroffen, und so, daß das Talent des Künstlers sich günstiger darstellt. Ein Blatt von der Schlagkraft der „Kornwucherer" ist wertvoller als die meisten behaglich-spitzen Späße über bürgerliche Seitensprünge. Von den Bildern, die wegfielen, kann man in einer Ausgabe, die ganz auf den Genuß gestellt ist, die meisten entbehren. Nur bei zweien möchte ich einer Wiedereinfügung das Wort reden: Bei der „Frühlingsahnung" und der „Balleteuse", weil sie Färbungen der Spitzwegischen Kunst vertreten, die sonst nicht wieder so vorkommen. Im Übrigen sind aber auch in der neuen Auswahl dieser Volksausgabe alle Seiten dieser köstlichen Kunst reichlich und trefflich dargestellt. Daß das Verkaufsverzeichnis, die Briefe an Pecht und die Verse der großen Ausgabe vorbehalten blieben, ist umso gerechtfertigter, als man die Verse mit Bildern für einen billigsten Preis einzeln erwerben kann.

H. Friedeberger.

SVERIGES KYRKOR, Västergötland I. Zwei Teile. Stockholm III. Norstedt, Stockholm 1913, 1914, 1915.

Es ist ein Vergnügen, einen Irrtum berichtigen zu können, wie den, dem ich, in Sorge um das Gedeihen des schwedischen Inventars der kirchlichen Kunstdenkmäler, in dieser Zeitschrift Ausdruck gegeben habe, da ich meinte, für Kinder und Enkel möchte die Vollendung noch nicht abzusehen sein. Heute sind bereits drei neue Hefte anzuzeigen, und die Leiter der Verzeichnung, Roosval und Curman, versichern voll Zuversicht, es gehe unentwegt so weiter. Nun läßt sich die Kenntisnahme um so dringender empfehlen. Diese Werke zu studieren, heißt nichts anderes, als auf die bequemste und billigste Weise die Gegenstände selbst, unter kundigster Führung, kennen zu lernen, ohne sie besuchen zu müssen. — Man muß dies im Auge halten, um der Arbeit gerecht zu werden

und die gebührende Dankbarkeit zu fühlen. Wir haben das uns freigebig Angebotene und vor uns Ausgebreitete so zur Hand, daß jeder daraus gewinnen und sich zu Gemüte ziehen mag, was ihm paßt, und liegen lassen, was ihm nicht paßt.

Es ist schon früher gesagt, daß uns in dieser Behandlungsweise Alles bequem auf die Raufe geworfen wird, ohne Bekümmernis um die Verschiedenheit der Beschauer und ihrer Anliegen, um sie selbst entscheiden zu lassen, was ihnen von Wert ist und was nicht. Die Behandlung ist nun auch aufs Festland übergegangen. Der Stockholmer Band beschäftigt sich, von Martin Olsson bearbeitet (126 S., 85 Bilder), mit einer Stockholmer Kirche, Kungsholmen, die von Matth. Spieler 1688 gebaut, aber erst 1757 und 1806—10 fertig gemacht und 1882 äußerlich umgestaltet ist; angehängt ist die Schilderung einer Jürgen-(Goran-) Kapelle, 1907—10 gebaut. Der andere Band (328 S., 333 Bilder), von Ernst Fischer, führt eine Anzahl Landkirchen Westgötlands, bei der Bischofsstadt Skara (17 Meilen nordöstlich von Gotenburg), vor. Zu manchen von diesen werden wir bestimmt nicht hinreisen wollen; andere ziehen uns kräftiglich an. Das beste freilich haben bereits die Bewohner erledigt, die in der Hinsicht ungemein regsam zu sein scheinen. Doch auch das Vergangene wird mit einer solchen Gründlichkeit ergriffen, daß nichts unerörtert bleibt. Von den an die Stelle alter Gotteshäuser gesetzten neuen Leistungen, von denen uns keine erlassen wird, wenden wir uns mit einem gewissen Abscheu und Grimm ab, und schämen uns „unseres" Jahrhunderts. Aber die Schilderung geht ihres kühlen Ganges mit fischblütiger Gleichmäßigkeit; auch Ofen und Ofenröhren dürfen wir besehen. Nur einmal glaubt man zu merken, daß diese Taube auch Galle hat, da, wo erzählt wird, daß 1868 die edle und köstliche, dem 11. Jahrhundert zugeschriebene Kirche von Häggesled vernichtet worden ist. Sie war aus fein gehauenen Sandsteinquadern und hatte gute Portale, eins davon mit Säulen und mit Zickzackeinfassung. Besieht man sich das Ding, was nach den Entwürfen des Prof. Tornquist an die Stelle der ermordeten Kirche hingesetzt ist — es ist ja treulich nach drei Ansichten und einem Riß mitgeteilt und beschrieben, es hat auch, gegen Südosten hin, einen Ofen — so ist man hoffnungslos; wie sollte, wer das gekonnt hat, irgendetwas verschont haben? Aber doch — ein Wunder — neben ihr auf dem Friedhofe ist das denkmalartige Grab König Hägges aus dem 11. Jahrhundert wohlbehalten, und vom zerschlagenen Portal und zertrümmerten Runensteinen sind wenigstens Teile ermittelt, die man zu einem Brückenbau verbraucht hatte, den trefflichen Taufstein hat man als Wassertrog bei einer Landstelle angetroffen und zurückgebracht, vorhanden ist ein schöner gotischer Kelch, wahrscheinlich polnische Kriegsbeute. Und so weiter; man lese und sehe selber. Die deutschen „Resumés", im neuesten Hefte endlich als „Zusammenfassungen" bezeichnet, genügen zuvorkommend allen Anforderungen. Man kann in einer Besprechung nichts erschöpfen, nur weniges andeuten. Den größten zu erhoffenden Gewinn aus diesen Veröffentlichungen werden nunmehr aber die haben, die in den Denkmälern der ältesten Zeiten den Bezeugungen des gemeinsam-germanischen Kunstgeistes nachgehen wollen und auf dessen leiseste Äußerungen zu achten gewillt sind. Der Stoff dafür ist an vielen Stellen zerstreut zu finden. R. Haupt.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 3/4:

PH. M. HALM, Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums. (14 Abb.)

ALFRED GOLD, Über Handzeichnungen von Max Liebermann. (8 Abb.)

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVIII., Heft 12:

HARTWIG FISCHEL, Kamin und Ofengestaltung. (28 Abb.)

JUL. LEISCHING, Kriegsgedenkmünzen. (10 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVIII., 5/6:

S. GUYER, Amida. (23 Abb.)

HANS KLAIBER, Die Entwicklung in Dürers theoretischen Studien.

K. SIMON, Notiz zu Dürer u. Jacopo de' Barbari.

K. SIMON, Zu Friedrich von Aschaffenburg.

MELA ESCHERICH, Notiz zu „Caldenbach und Nyfergalt".

KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVII., Heft 5:

HERBERT MHE, Zur Architektur der City. Prinzipielle Anmerkungen zu Hamburgs neuen Geschäftshäusern. (5 Abb.)

Gartenkunst auf d. Werkbundausstellung. (11 Abb.)

GASTON RAPHAEL, Gewerbeschulen u. Kunstgewerbe in Deutschland. (Bericht an den französischen Minister des öffentlichen Unterrichts März 1912.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXVII., Heft 4:

FRIEDR. RINTELEN, Über Tischbeins Goethe-Porträt. (1 farb. Taf., 3 Abb.)

WALTER COHEN, Randbemerkungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerschule. I. Andreas Achenbach als Karikaturist. (7 Abb.)

EDUARD PLIETZSCH, Nebenwerke holländischer Maler des 17. Jahrhunderts. (6 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 5:

JOS. AUG. BERINGER, Wilhelm Trübner. Zu seinem 65. Geburtstage. (2 farb., 9 schwarze Taf., 33 Abb.)

WILH. HAUSENSTEIN, Vom Künstler u. d. Form.

ROBERT CORWEGH, Über Bühne und Malerei.

WILHELM MICHEL, Kunstpatriotismus.

Innenräume von Professor Jos. Hoffmann-Wien. (1 Tafel, 11 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

1916, Heft 4—6:

SOLDATEN-GRÄBER, KRIEGER-DENKMÄLER, ERINNERUNGSZEICHEN. Entwürfe und Vorschläge, herausgegeben vom Bayerischen Kunstgewerbeverein München. (100 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 5:

MAX LIEBERMANN, Erscheinung u. Phantasie.

KARL SCHEFFLER, Hans Thoma. (10 Abb.)

HANS MACKOWSKY, Chr. D. Rauch. (28 Abb.)

WILH. WORRINGER, Künstlerische Zukunftsfragen.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVIII., Heft 10:

M. CREUTZ, Die frühromanischen Reliefs der alten Benediktinerabtei Brauweiler. (1 Taf., 14 Abb.)

JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN, Maria mit dem Kruzifixe in der Hand. (2 Abb.)

FRANZ THEOD. KLINGELSCHMIDT, Romanische Umrißzeichnungen im Mainzer Dom. (1 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XII., Heft 5:

W. ZILS, René Kuder. (2 Taf., 36 Abb.)

Die russische Religiosität in ihrer Rückwirkung auf die Kunst Rußlands.

ARTS AND DECORATION.

August 1915:

SUMNER ROBINSON, Period styles in our residences. (5 Abb.)

SADAKICHI HARTMANN, Our American Art Museums — The Toledo Museum of Art. (3 Abb.)

R. I. GEARE, The Ceramic Art of Japan. (3 Abb.)

Exhibitions at the Galleries. (10 Abb.)

September 1915:

C. MATLACK PRICE, The inherent qualities of building Material (5 Abb.)

SADAKICHI HARTMANN, Our American Art museums. (4 Abb.)

Oktober 1915:

SADAKICHI HARTMANN, Our American Museums. (5 Abb.)

WILLIAM B. MC. CORMICK, The work of four New York artists in a Newport Chapel.

Dezember 1915:

FRANK JEWETT MATHER JR., Bride-Chests of Renaissance Italy. (8 Abb.)

SAMUEL HOWE, An American Derivation of the Spanish Renaissance. (7 Abb.)

P. JACKSON HIGGS, Assay Marks on old English Silver. (Mit Tafeln.)

W. B. MC. CORMICK, Exhibitions in the Galleries. (6 Abb.)

C. D. MC. COMBER, Ceramic Art in Denmark. (3 Abb.)

AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY.

Volume XIX, 1915, No. 4:

A. L. FROTHINGHAM, The Arch of Constantine IV.

GISELA M. A. RICHTER, Two Diplyon Vases.

MARY HAM. SWINDLER, The Penthesilea Master.

A. L. WALKER and HETTY GOLDMANN, Excavations at Halae.

Archaeological Discussions (January-June, 1915).

OUDE KUNST.

Geillustreerd Maandschrift voor Verzamelaars en Kunstzinnigen.

I. Jg., No. 5, Februar 1916:

FRITS LUGT, Miniaturen II. (10 Abb.)

A. O. VAN KERKWIJK, De Costermann Penning. (4 Abb.)

C. HOFSTEDE DE GROOT, Inedita IV, V en VI. (3 Abb.)

BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES.

ARTE, ARQUELOGIA, HISTORIA.

Año XXIII, II Trimestre 1915:

D. JOSÉ R. MÉLIDA, El Arte antiguo y el Greco.

A. L. MAYER, Cuadros españoles en Colecciones americanas.

D. ELIAS TORMO, Más de Cabezalero, pintor de la escuela de Madrid.

D. RICARDO DEL ARCO, Pinturas de Goya (inéditas) en el palacio de los Condes de Sobradiel, en Zaragoza.

D. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Los pintores de Cámara de los Reyes de España.

D. ELIAS TORMO, La Galeria de cuadros del incendiado Palacio de Justicia.

III Trimestre 1915:

D. ELIAS TORMO, La Galeria de cuadros del incendiado Palacio de Justicia: Apéndice.

JUAN ALLENDESALAZAR, José Antolinez, pintor madrileño (continuación).

RICARDO DEL ARCO, El Arte en Huesca durante el siglo XVI: artistas y documentos inéditos (conclusion).

D. ELIAS TORMO, Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España.

FRANCISCD JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, Los pintores de Cámara de los Reyes de España (continuación).

Revista de Revistas (del año 1914: Arte español).

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Amtl. Organ des schweizerischen Landesmuseums, des Verbandes der schweizerischen Altertumsmuseen und der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Herausgegeben von der Direktion des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

Neue Folge, XVII. Bd., 1915, 3. Heft:

BRUNO ADLER, Die Bogen d. Schweizer Pfahlbauer.

W. DEONNA, Catalogue des bronzes figurés antiques du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, publié au nom de la Direction générale du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

H. LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. (Forts.)

ED. WYMANN, Das Inventar der St. Peterskapelle zu Luzern vom Jahre 1722.

W. DEONNA, Dieu au tonneau.

ROB. DURRER, Beilage: Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden.

MITTEILUNGEN D. ANTIQUARISCH. GESELLSCHAFT IN ZÜRICH.

DAS FRAUMÜNSTER IN ZÜRICH. Begonnen von J. R. RAHN u. H. ZELLER-WERDMÜLLER. 4. Baugeschichte des Fraumünsters. Von Josef Zemp. Zürich 1914. (19 Tafel, 65 Textabb.)

MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

Bd. XIV., Nr. 10/11, 1915:

TADEUSZ SZYDLOWSKI, Die Verheerungen des Krieges an Kunstdenkmälern in Galizien. An den Sanufern. (13 Abb.)

G. VON KIESZKOWSKI, Hermann Burg, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich. (10 Taf., 70 Abb.)

ANTON GNIRS, Das Kastell in Sanvincenti (Istrien).

ANTON GNIRS, Küstenländische Formen der Vorhallen bei Kleinkirchen.

NEUE BÜCHER

HAGEN, Correggio-Apokryphen. Hyperion-Verlag Berlin. Preis M. 4.—.

MEISSNER, Das Verhältnis des Künstlers zum Unternehmer im Bau- u. Kunstgewerbe. (Staats- und sozialwissenschaftl. Forschungen, Heft 185.) Duncker & Humblot, München. Preis M. 2.80.

OLSSEN, Kungsholms Kyrka. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm.

VERKADE, Des Cennino Cennini Handbüchlein der Kunst. Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 6.—.

BAUM, Brüssel als Kunststätte. Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. —.80.

Forschungen aus den Königl. Museen zu Berlin. H. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin.

HÖCKER, Das Lehrgedicht des Karel van Mander. (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, Bd. 8.) Verlag Martinus Nijhoff, Haag.

RUTH-SOMMER, Alte Musikinstrumente. Ein Leitfaden für Sammler. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 8.) Verlag Rich. Carl Schmidt & Co., Berlin. Preis 6.— M,

HEINRICH BROCKHAUS, Deutsche städtische Kunst und ihr Sinn. Mit 111 Abbildungen. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig 1916. Preis geh. 5.— M., geb. 6.— M.

IX. Jahrgang, Heft III.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, z. Z. im Felde. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Römische Forschungen
der Bibliotheca Hertziana

Die Porträtdarstellungen des Michelangelo

Herausgegeben von Ernst Steinmann

Ein Band in Folio mit XVI und 116 Seiten Text und 107 Tafeln in Lichtdruck von Domenico Anderson in Rom, zum größten Teil nach Originalaufnahmen ausgeführt. Druck von Poeschel & Trepte, Leipzig. Künstlerische Ausstattung von Marcus Behmer, Berlin. Auflage 300 handschriftlich numerierte Exemplare. In Buckram gebunden M. 135.–

Die vorliegende Publikation erhebt nicht den Anspruch, alle Probleme endgültig zu lösen, die sich mit der Ikonographie Michelangelos verknüpfen. Es ist aber zum erstenmal versucht worden, das Material vollständig zu sammeln und damit für Kritik und Forschung überhaupt erst die Grundlage zu schaffen.
Das Werk gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil sind die authentischen Porträts des Meisters zusammengestellt, die in Bronze und Marmor, mit Stift oder Pinsel ausgeführt, den Anspruch erheben können, noch Zeit seines Lebens entstanden zu sein. Der zweite Teil behandelt die Verherrlichung Michelangelos nach dem Tode, soweit Kunstwerke in Betracht kommen, die nach irgendeiner Richtung hin unsere Vorstellung von seinem Wesen und Wirken bereichern können. Die wenigen Reliquien, die sich auf das Leichenbegängnis in San Lorenzo und auf das Grabmal in Santa Croce beziehen, wurden gesammelt; der merkwürdige Gemäldezyklus der Casa Buonarroti, der das ruhmreiche Leben Michelangelos so treffend schildert, wie die Zeit es vermochte, wird zum erstenmal herausgegeben.

Als Band IV der Forschungen der Bibliotheca Hertziana ist in Aussicht genommen:

J. A. F. Orbaan, Der Abbruch von Alt-St. Peter

Dokumente aus der Rev^ma Fabbrica di San Pietro von 1605–1615

154

Abb. 2. FRANCESCO DI GIORGIO, Anbetung (Detail)
Siena, Academie

Abb. 3. FRANCESCO DI GIORGIO, Anbetung (Detail)
Siena, San Domenico

Abb. 1. FRANCESCO DI GIORGIO, Krönung Marias (Detail) Siena, Academie

Abb. 4. FRANCESCO DI GIORGIO u. NEROCCIO, Wunder der zerbrochenen Schale Florenz, Uffizi

Abb. 5. FRANCESCO DI GIORGIO u. NEROCCIO, Wunder des hl. Antonius München, Alte Pinakothek

Abb. 6. VECCHIETTA, Predigt des hl. Bernardin Liverpool, Roscoe Collection

Zu: PAUL SCHUBRING, FRANCESCO DI GIORGIO

Abb. 7. FRANCESCO DI GIORGIO, Hochzeit des Peirithoos und der Deidameia. Stucco.
London, Victoria-Albert-Museum

Abb. 8. FRANCESCO DI GIORGIO, Geißelung Christi
Perugia, Universität

Abb. 9. FRANCESCO DI GIORGIO, Parisurteil
Paris, G. Dreyfuß

Zu: PAUL SCHUBRING, FRANCESCO DI GIORGIO

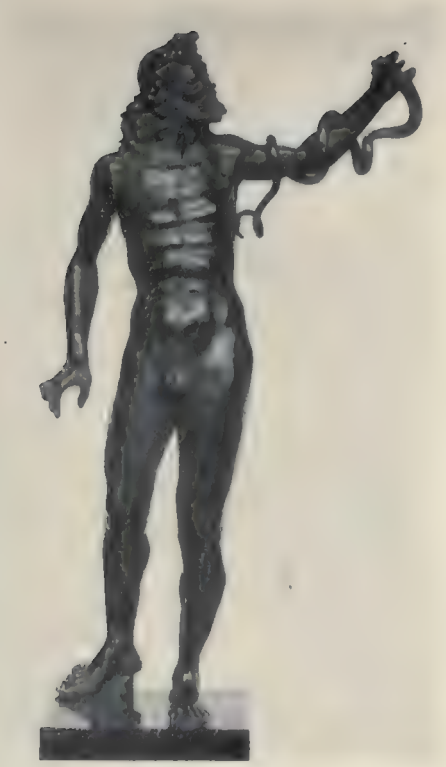


Abb. 11. FR. DI GIORGIO, Brunnenfigur
Dresden, Albertinum

Abb. 12. FR. DI GIORGIO, Leuchter-Engel
Siena, Dom

Abb. 10. GIACOMO COZZARELLI, Pietà
Osservanza bei Siena

Abb. 13a.

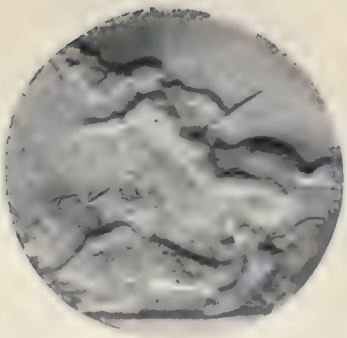


Abb. 13b.

FRANCESCO DI GIORGIO, Medaille auf Federigo d'Urbino — London Privatbesitz

Abb. 14. FRANCESCO DI GIORGIO (?), Mucius Scaevola vor Porsenna — Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Abb. 15. FR. DI GIORGIO, Hippo — Florenz, Uffizi

Abb. 16. FR. DI GIORGIO, Tobias
Paris, Sammlung Le Roy

Zu: PAUL SCHUBRING, FRANCESCO DI GIORGIO

Abb. 1. Nylarskirche (Bornholm). Das Äußere mit dem Glockenturm Phot. Chr. A. Möller, Rönne

Abb. 2. Nylarskirche (Bornholm). Mittelpfeiler mit Fresken des 14. Jahrh. aus d. Schöpfungsgeschichte
Phot. Chr. A. Möller, Rönne

Zu: WALTER BOMBE, DIE BORNHOLMER FESTUNGSKIRCHEN UND IHR FRESKENSCHMUCK

Abb. 3. Nylarskirche (Bornholm). Mittelpfeiler mit Fresken des 14. Jahrh. aus d. Schöpfungsgeschichte Phot. B. Kjöller, Allinge

Abb. 4. Oesterlarskirche (Bornholm). Das Äußere Phot. B. Kjöller, Allinge

Zu: WALTER BOMBE, DIE BORNHOLMER FESTUNGSKIRCHEN UND IHR FRESKENSCHMUCK

Abb. 5. Oesterlarskirche (Bornholm). Fresken des Mittelpfeilers

Phot. B. Kjöller, Allinge

Abb. 6. Aakirkebykirche (Bornholm). Inneres

Phot. B. Kjöller, Allinge

Zu: WALTER BOMBE, DIE BORNHOLMER FESTUNGSKIRCHEN UND IHR FRESKENSCHMUCK

Abb. 1. Goldgefäß aus dem Fund von Nagyszentmiklós. Natürl. Größe
Eigentum der k. k. Hofmuseen, Wien

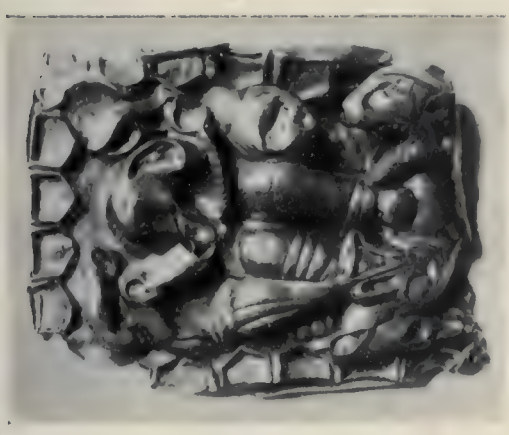


Abb. 2. Goldplatte, Vorderseite. Natürl. Größe
Historisches Museeum in Moskau

Abb. 3. Rückseite der nebenstehenden Goldplatte. Natürl. Größe

Zu: MARC ROSENBERG, ZU SUPKA, DAS RÄTSEL DES GOLDFUNDES VON NAGYSZENTMIKLÓS

Abb. 4. Goldgefäß, gef. bei Nowotscherkask. Natürl. Größe.
Eigentum der Gräfin Uwarow, Moskau

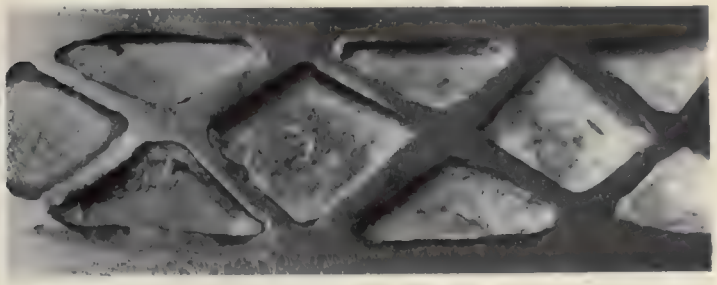


Abb. 5. Ansicht des Ornamentbandes. Vergrößert

Abb. 6. Das Ornamentband von Innen gesehen. Vergrößert

DIE ITALIENISCHEN GEMÄLDE DES KESTNER-MUSEUMS ZU HANNOVER

Mit einundzwanzig Abbildungen auf neun Tafeln

Von PAUL ERICH KÜPPERS

Die italienischen Gemälde des Kestner-Museums stammen fast alle aus der Sammlung des kunstverständigen Sammlers, von dem die Galerie ihren Namen hat. Dem sicheren Blick und der Feinfühligkeit dieses ausgezeichneten Dilettanten entsprechend sind es fast durchweg Stücke von guter Qualität und hohem kunsthistorischen Interesse. Einige, wie das dem Raffael zugeschriebene Damenbildnis oder die Lukretia Sodomas, sind nach und nach auch über Hannover hinaus bekannt geworden, ein großer Teil aber hat seither wenig Beachtung gefunden, so daß es sich der Mühe lohnt, auch ihn einem weiteren Kreise vorzuführen.

Der vor elf Jahren erschienene Führer der Museums[1]) hat sich bisher mit Zuweisungen an die einzelnen Schulen begnügt, ohne zu versuchen, die Stücke bestimmten Künstlern zu geben. Wenn das nun hier versucht wird, so ist sich der Verfasser der Schwierigkeiten wohl bewußt, er weiß, daß da und dort auch andere Namen erwägenswert wären. Durch seine Arbeit hofft er in erster Linie andere Kenner zu veranlassen, ebenfalls ihre Meinung kund zu tun und so an der Förderung der wissenschaftlichen Erkenntnis mitzuhelfen. Gern wird er sich von Berufeneren belehren lassen, denn Leben heißt Lernen.

Von den Tafeln des Trecento stellen wir ein Werk der umbrischen Schule voran, um nachher die Möglichkeit zu haben, die Stücke der sienesischen Schule in zeitlicher Aufeinanderfolge behandeln zu können.

In einem Blumengarten, von zwei Bäumen umrahmt, thront die Himmelsmutter in dunkelgrau-blauem Mantel und zinnoberrotem Kleid vor goldenem Himmel (Abb. 1, Führer No. 5). Das leicht geneigte Haupt ist dem Kinde zugewandt, das auf ihren Knien sitzt und die Ärmchen verlangend nach der Blume ausstreckt, die die Mutter mit zierlicher Armbewegung hält. Das freundliche Bildchen trägt im Führer den Namen Gentiles da Fabriano. Aber wenn wir uns Werke seiner Hand betrachten, so sehen wir, daß seine Faltengebung plastischer und bestimmter, die Durchbildung seines Inkarnats fester, seine technische Ausführung feiner und sorgfältiger ist. Man braucht nur einen Blick auf sein Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum No. 1130 zu werfen, um das bestätigt zu finden. Es will uns scheinen, als ob unser Bild einer etwas früheren Zeit[2]) als das Berliner Bild angehöre, also einem Vorläufer Gentiles. Und da liegt nichts näher, als an seinen Lehrer Alegretto Nuzi zu denken. Ziehen wir einmal dessen Bild in Berlin zum Vergleich heran (No. 1076), so fühlen wir dieselbe Hand sofort heraus. Nicht nur der Typus der Madonna, ganz besonders die Darstellung des über die Knie gezogenen, groß gemusterten Mantels mit der Horizontalfalte, die das Futter sehen läßt, überzeugt uns von der stilistischen Übereinstimmung der beiden Bilder.

Eine kleine Tafel mit der Darstellung der Grablegung (Abb. 2, Führer No. 2) mag die Reihe der sienesischen Werke eröffnen. — „Bunte Farben von email-

(1) Führer durch das Kestner-Museum, 21. Aufl., 2. Abt.: Mittelalter—Neuzeit. Hannover 1904.

(2) Georg Gronau hat diese Ansicht einmal mündlich geäußert. — Das Bild erschien in Bruckmanns Pigmentdrucken.

artiger Leuchtkraft"[1]) strahlen uns entgegen. Die gepunzten Heiligenscheine glänzen wie kleine Sonnen und geben der ohnehin dramatisch bewegten Szene ein unruhiges Leben. Von hoher Schönheit sind die Farben im Vordergrunde, ein zartes Blau in dem fortgeworfenen Tuch, Zinnoberrot, das in den Schatten zu Karmin wird, im Mantel des Knieenden, sanftes Grau-Grün mit rötlich-violetten Schatten im Gewande des sich Bückenden. Es ist derselbe Meister, der die Tafel 1070A des Berliner Museums schuf, und mit denselben Worten wie dort konnten wir die Beschreibung des Kolorits beginnen. Es soll Simone Martini sein. Aber darf man bei diesen dramatischen Darstellungen wirklich an den sienesischen Lyriker denken? In Assisi, im Vergleich mit Giotto, sieht man, daß er allem Heftigen, Unruhigen und Aufgeregten aus dem Wege geht[2]). Sein Ideal war die ruhige, seelenvolle Schönheit, und Petrarca konnte keinen besseren finden, als er ihn bat, das Bild der Laura zu malen. Dramatik und Unruhe entsprachen nicht seinem Temperament. Ich glaube daher, daß wir es hier mit einem anderen Künstler zu tun haben und ich finde keinen geeigneteren, als Ambrogio Lorenzetti († 1348), der die tragische Geste seines Bruders Piero mit der milden Schönheit Simones verband. Seine Grablegung im unteren Teil seines Altarwerkes der Madonna mit Heiligen in der Akademie zu Siena[3]) scheint uns von der Richtigkeit unserer Annahme zu überzeugen.

Der gleichen Richtung und Zeit gehören die sechs Predellenbilder mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Franz von Assisi an (Führer No. 1). Im Führer werden sie der Schule Giottos zugewiesen, aber man darf sich durch die „giottesken" Züge nicht irreführen lassen. Das freundliche, helle Kolorit werden wir bei dem Florentiner vergeblich suchen, dessen Werke stets von grauer, grämlicher Färbung sind. Auch die sorgfältige, feine Ausführung der reich gepunzten Goldauflage weist uns auf Siena hin[4]), etwa auf einen Meister von der Art des Bartolo di Maestro Fredi (1330—1410).

Hierhin gehört auch ein kleiner dreiteiliger Flügelaltar[5]) (Führer No. 3), mit dem Rahmen aus einem Stück gearbeitet, der in Ausführung und Stil mit dem Stück No. 1095 in Berlin übereinstimmt. Der Engel im Zwickel des linken Flügels und die Madonna mit dem Buch auf der entsprechenden Stelle des rechten stimmen genau überein. Der Körper des Gekreuzigten, nur im andern Sinne ausgebogen, zeigt dieselbe Modellierung der hageren Formen. Wir dürfen also auch unser Stück als „Art des Taddeo di Bartolo (cr. 1363—1422)" bezeichnen.

Eine sienesische „Maesta" (Führer No. 11) trägt die zwiespältige Bezeichnung „Ugolino da Siena. 15. Jh." Ugolino ist gegen 1339 gestorben, reicht also nicht mehr ins 15. Jahrhundert hinein. Ihm können wir das Bild auch nicht zuschreiben, denn trotz seiner archaisierenden Züge trägt es die Merkmale einer späteren Zeit. Die Köpfe der singenden Engel und das rundliche, liebenswürdige Antlitz der Madonna weisen auf einen Meister des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts.

(1) Katalog des Kaiser Friedrich-Museums No. 1070A. Ich beziehe mich hier immer in erster Linie auf Bilder dieser Sammlung, weil das Vergleichsmaterial in dem ausgezeichneten Katalog besonders leicht zugänglich ist.

(2) Chledowski, Siena. Berlin 1905, I. S. 234.

(3) Abbildung in Chledowski, Siena S. 246.

(4) Gelehrte wie Gronau und Schubring haben dieselbe Ansicht geäußert.

(5) Leider sehr übermalt und dadurch zum Teil entstellt.

Am schönsten und glänzendsten treten uns die Vorzüge der sienesischen Schule des Quattrocento in zwei Truhenbildern mit Darstellungen aus Virgils Aeneis entgegen (Abb. 3 und 4, Führer No. 14 und 15; Phot. Bruckmann). In der frohen Färbung, der sorgfältigen gepunzten Goldauflage und lebhaften Bewegung machen diese Bilder einen festlichen Eindruck. „Wie die Vorgänge in eine realistische Lebensnähe gerückt sind und dabei doch ein phantastisch märchenhaftes Gepräge erhalten, das läßt auf einen sienesischen Quattrocentisten schließen".[1]) Die Darstellungsart ist durchaus verwandt mit der Krönung Friedrichs III. auf einem Truhenbrett im Art Museum in Worcester (Massachusetts), über die Werner Weisbach gehandelt hat. Ich will nicht sagen, daß wir hier und dort denselben Künstler vor uns haben, aber ich glaube, daß beide Bilder der gleichen Richtung und Schule angehören, nämlich der von Siena unter dem Einflusse Sassettas. Ziehen wir — wie es auch Weisbach getan — die Anbetung der Könige im Palazzo Saracini zum Vergleich heran: Man vergleiche den herzueilenden König dort mit dem die Karaffe tragenden Diener im Gastmahl, die Übereinstimmung in der Bewegung ist schlagend. Auch die Ähnlichkeit in der Art, wie Pferde in stark verkürzter Ansicht von hinten gegeben sind, ist nicht zu übersehen. Aber auch andere Werke Sassettas stimmen zu unserer Annahme. Die seltsame Kopfform der Reiterin z. B. (Abb. 4) kennen wir von der Berliner Madonnentafel 63 B. Schubring, in seinem soeben erschienenen, großangelegten Werke über „Cassoni"[2]) sucht unsern Maler, den er den Didomeister nennt, in der Gefolgschaft Neri di Biccis und Graffiones und glaubt, daß er von der Miniatur herkommt: „In der Riccardana in Florenz (No. 492) liegt nämlich ein illustrierter Virgilkodex, dessen Bilder zum Teil auf den Cassonebildern in Hannover und in der Jarves-Kollektion in Newhaven wiederkehren.[3]). Der Zusammenhang der Miniaturen mit dem Meister der Aeneisbilder ist aber nicht nur ein allgemeiner; die Abhängigkeit der Tafeln vom Buchbild läßt sich nur aus der gleichen Autorschaft erklären."[4]) Dieser Schluß scheint mir nicht zwingend zu sein. Die Miniaturen sind viel unruhiger, die Menschen haben einen andern Gesichtsausdruck und eine andere Kopfform, Perspektive und Architekturdarstellung ist bei den Miniaturen unsicherer, die Komposition ist auf den Bildern bedeutend besser und übersichtlicher, was aus einem Vergleich der Festmahldarstellung hier und dort sofort klar wird.[5]) Dies alles damit zu erklären, daß die Miniaturen einige Jahre früher entstanden sind, geht wohl nicht an. Aber abgesehen davon — entscheidend ist das durchaus sienesische Gepräge der Tafeln, die Sassetta[6]) jedenfalls näher stehen als einem so handwerksmäßigem Maler wie Neri di Bicci oder einem so unselbständigen wie Graffione.

(1) Werner Weisbach, Eine Darstellung der letzten deutschen Kaiserkrönung in Rom. Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. Bd. XXIV, 48. Jahrg., S. 255ff.

(2) Schubring, Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Textband und großer Tafelband. Hiersemann 1915, Tafel XLIX—L.

(3) Schubring, Textband S. 113. — Abbildung der Miniaturen teilweise auch Monatsh. f. Kunstw. 1912, Tafel 48—51.

(4) Schubring, Textband S. 275.

(5) Schubring, Tafel LIII, 244.

(6) Die Truhenbretter, die Schubring Sassetta zuweist, ein Sposalizio und eine Heimsuchung bei Johnson in Philadelphia, passen wegen ihrer Qualität höchstens in die Werkstatt Stefanos. In der Heimsuchung stecken auch fremde Züge — die Szene der beiden Frauen erinnert mich an die Heimsuchung in der Pinakothek zu Lucca, die in die Nähe Neroccios gehört.

Ein sienesisches Werk der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist die Verlobung der hl. Katharina mit dem Christkind im Beisein des hl. Bernhard (Abb. 5, Führer No. 12). In stumpfdunkelblauem Mantel mit dunkelgrünem Futter über karminrotem Kleid thront die Madonna etwas vornüber geneigt mit dem Kinde. Vor ihr in frommer Andacht harrt die Heilige auf das Anstecken des Ringes. Bernhardin, mit der Tafel in den Händen, auf der das Monogramm Christi zu lesen, wohnt der Zeremonie mit ernster Miene bei. „Dieser Heilige wurde von Sano di Pietro (1406—1481)[1]) in die Kunst eingeführt und zwar in der Figur des abgezehrten Mönches mit den eingefallenen Wangen, dem zahnlosen Mund und den schlaffen Lippen." Wir finden ihn wieder auf manchem Werke von Sanos Hand, so auf der Tafel der Madonna mit Heiligen in der Akademie zu Siena. Dieses Bild zeigt dieselben Stilmerkmale wie unsere Tafel, so daß wir ihm dieselbe mit gutem Gewissen zuschreiben können.

Die Reihe der sienesischen Bilder beschließt und krönt die Lukretia des Sodoma (Abb. 6, Führer No. 35; Bruckmanns Pigmentdrucke). In freier Landschaft, bekleidet mit einem roten Gewande, das auf der linken Schulter geknöpft ist und Brust und rechten Arm frei läßt, steht sie da und stößt sich mit der Rechten den Dolch ins Herz. Daß unser Bild mit der von Vasari erwähnten Lukretia identisch ist, scheint nicht wahrscheinlich, denn das Gemälde, das Sodoma zu Beginn des Jahres 1518 an Leo X. schickte[2]), zeigte die römische Heldin in wonniger Nacktheit und gefiel eben deshalb dem Papste so gut, „daß er den Künstler zum Dank mit den Insignien eines cavaliere della milizia aurata auszeichnete." Das Gewand, das sie auf unserm Bilde trägt, steht also zu Vasaris Notiz in starkem Widerspruch. Schuchardt[3]) hat daher angenommen, daß das Kleid eine spätere Zutat ist. Das erscheint aber wenig wahrscheinlich; auch gibt der Zustand des Gemäldes keine Veranlassung zu dieser Annahme.[4]) Die Geschichte bei Vasari wird sich auf eine andere Lukretia bezogen haben. Sodoma hat das Thema mehrmals behandelt.[5]) Unsere hat ein Gegenstück in der Judith, die sich noch in Siena befindet. Zu diesen Tafeln gehört wohl als dritte die jetzt in Berlin befindliche Caritas (Kaiser Friedrich-Museum No. 109). Die drei Stücke gehören, ihrer stilistischen Übereinstimmung nach zu schließen, in dieselbe Zeit und zwar „in die Frühzeit des Meisters zwischen 1503 und 1505, wie aus der nahen Verwandtschaft mit den Fresken in S. Anna in Creta (bei Pienza) hervorgeht."[6])

Aus fast allen wichtigen Epochen der sienesischen Malerschule waren Werke vertreten, so daß wir deren Entwicklung ziemlich lückenlos an guten Beispielen verfolgen konnten. In dieser glücklichen Lage sind wir bei den andern Schulen nicht, wo nur vereinzelte oder wenige Stücke derselben Richtung vorhanden sind.

(1) Chledowski, Siena II. S. 210. Vgl. die Abbildung dort.

(2) Chledowski, Siena II. S. 242.

(3) Schuchardt, Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. 1897, Heft II.

(4) Gronau nimmt ebenfalls keine Übermalung an.

(5) Ein Exemplar, das die Szene in Halbfiguren darstellt, ist in Turin. Es ist ein Werk aus der Spätzeit des Künstlers, das etwa gleichzeitig mit der Anbetung der heiligen drei Könige in Sant' Agostino, also nach 1530 entstanden ist. Eine gute alte Kopie dieses Bildes, jedoch mit einer hellen Öffnung im Hintergrund, befindet sich, wie ich auf briefliche Anfrage erfahre, bei Herrn Fritz Mylius in Ulm.

(6) Katalog des Kaiser Friedrich-Museums Seite 161. — Nach Schubring, Textband Seite 386 „vor 1508".

Wir müssen uns da mit einer losen Aneinanderreihung der Werke begnügen und beginnen mit Florenz.

Aus der Zeit des frühen Trecento steht uns kein originales Stück zur Verfügung. Eine alte, gute Ölkopie mit einem Ausschnitt aus einer Darstellung „Christi am Ölberg" gibt uns wenigstens einen Begriff von Giottos Kunstweise (Führer No. 4). Einen Nachklang der späteren Kunst des 14. Jahrhunderts enthält ein Bild mit zwei Heiligen (Abb. 7, Führer No, 7), in dem sich Einflüsse von Lorenzo Monaco mit solchen Masaccios mischen. In zinnoberrotem Mantel über weißem Untergewand, die kostbare Bischofsmütze mit gepunzten Goldsäumen auf dem Haupt, steht der Heilige Nikolaus da. Die energischen Züge seines scharf ins Profil gestellten Gesichtes machen einen achtunggebietenden Eindruck. Auch der andere Heilige mit dem wallenden Bart deutet durch die straffe Geste seines jäh geknickten rechten Armes auf einen Künstler, der zwar noch mit kleinlicher Sorgfalt arbeitet, aber in den Gesten und Typen seiner Gestalten ein starkes Ausdrucksvermögen entfaltet; wenn ich nicht irre, hat Berenson zuerst in diesem Bilde ein Werk des Giovanni da Ponte (1385—1437)[1]), eines Schülers Spinello Aretinos, zu sehen geglaubt. Seiner Benennung können wir zustimmen.

Echt florentinisch ist eine Maria mit dem Kinde (Abb. 8, Führer No. 19). Vor einer besternten Nische steht die Halbfigur der blondhaarigen Madonna in rotem Kleid mit blauem Mantel, ein Gebetbuch in der Rechten. In fröhlicher Bewegung, auf einem Bein stehend, greift das nackte Kindlein mit der Linken nach einer Frucht. Die Komposition und das rundliche Köpfchen des Kindes verraten uns die Nähe Fra Filippos und nur der Ausdruck in der Mutter Antlitz hält uns zurück, an den Meister selbst als Urheber zu denken. Aber das Werk steht ihm doch so nahe, daß nur ein unmittelbarer Schüler, einer, der die Kunstweise seines Lehrers völlig verstanden und in sich aufgenommen hat, hier tätig gewesen sein kann. Es liegt daher nahe, an Filippos Freund und Genossen Fra Diamante zu denken, der ihm auch bei der Ausmalung der Chorkapellen in Prato und Spoleto half, aber leider ist die künstlerische Persönlichkeit dieses Malers noch immer so schwankend, daß sich mit seinem Namen kaum operieren läßt.[2])

Aus Florenz stammt auch die Anbetung des Kindes, die uns in die Werkstatt des Ghirlandajo führt (Abb. 9, Führer No. 26). Im Gras zwischen allerlei Blumen, ein Säulenstumpf als Kopfkissen, liegt das Kind. Links kniet Maria im roten Kleid mit blauem Mantel und Schleier. Rechts hockt, auf seinen Stab gestützt, im gelben Kittel Joseph. Links werden durch einen Mauerspalt Ochs und Esel sichtbar und nach hinten zu fliegt der Blick in die Landschaft mit Wasserlauf und Häusern und blauenden Bergen. Rechts auf dem Hügel stehen und lagern die Hirten, und der Engel saust hernieder, ihnen die frohe Botschaft von der Geburt des Herrn zu verkünden.

Tondi mit der Geburt Christi sind keine Seltenheit. Die Dresdner Galerie besitzt ein Exemplar[3]), das dem unseren in den Typen nicht fern steht. Es ist, ebenso wie das ganz ähnliche Stück bei Th. C. Hope in London und Johnson in Philadelphia,[4]) eine Wiederholung von Mainardis Fresko des Tabernakels bei der Fattoria Orsini

(1) Vgl. die Charakteristik Giovannis im Cicerone, X. Aufl., II., 3., S. 689.

(2) Gronau im Allgemeinen Lexikon der bild. Künstler (Thieme-Becker).

(3) Katalog 1908, S. 35, No. 16. „Schule Domenico Ghirlandajos". Phot. Bruckmann.

(4) Katalog der Sammlung Johnson. I. Band. Bearbeitet von Berenson. Abb. S. 269. — Joseph ist doch mehr in den Hintergrund gebracht.

in Brozzi bei Florenz (Abb. 10). Wir sagten, daß diese Stücke dem unseren in den Typen nicht fern stehen. Für die genaue Bestimmung aber läßt sich ein weiteres Werk heranziehen, das denselben Gegenstand zum Vorwurf hat: die Anbetung des Kindes in Leipzig[1]) (Abb. 11). Hier ist die Übereinstimmung in der Durchbildung des Kinderkörpers schlagend, ebenso die Darstellung des sich auf den Stock stützenden Josephs. Die Gesichter der beiden sind hier und dort die gleichen. Haare und Bart sind mit denselben Pinselstrichen gegeben, auch die Züge der Madonna stimmen ziemlich genau überein. Die Dresdner Maria hat eine etwas längere Gesichtsform, zeigt im übrigen aber, in der Bildung des Mundes, der Nase, der fast halbkreisförmigen Augenbrauen genau dieselbe Kunstweise, nämlich die des Sebastiano Mainardi[2]) († 1513). Ganz charakteristisch für ihn ist die Landschaft, die fast überall den schlangenförmig gewundenen Weg zeigt, charakteristisch auch die Wiedergabe der Blätter durch kleine helle Pinseltupfen. Wir haben hier ganz zweifellos ein Werk seiner Hand vor uns. Er zeigt sich darin noch in naher Abhängigkeit von seinem Lehrer Ghirlandajo, besonders von dessen Anbetung der Hirten vom Jahre 1485. Da es kompositionell und in der einfacheren Behandlung der Gewänder vor dem Leipziger Bilde von 1492 entstanden zu sein scheint, so ergibt sich für die Datierung die Zeit zwischen 1485 und 1492.

Hier dürfen wir auch das Jünglingsporträt nennen, das vom Führer der Schule von Cremona zugewiesen wird (Abb. 12, Führer No. 21). In braunem Gewand mit der roten Mütze auf dem reichen Haar schaut der Jüngling mit offenen Augen in die Welt. Es ist der typische Florentiner Patriziersohn, der uns so oft auf Bildern begegnet, die bald den Nachahmern Botticellis, bald denen Ghirlandajos, bald Lorenzo di Credi oder Raffaelino del Garbo zugeschrieben werden.[3]) Am nächsten von allen kommt unserm Bildnis das Jünglingsporträt bei Frau Julie Hainauer in Berlin[4]), dessen Bestimmung aber auch unsicher ist.

Aus der Schule des Botticelli (Abb. 13, Führer No. 20) besitzt das Museum eine schlecht erhaltene Verkündigung, die die Merkmale der Spätzeit dieses Meisters trägt, der Qualität nach jedoch nur einem Gehilfen zugewiesen werden kann.

Die Schule von Perugia ist nur mit einem, allerdings ausgezeichneten Werke vertreten. Unter einer schweren Girlande von Blumen und Früchten steht der heilige Petrus (Abb. 14, Führer No. 25). Sein Gewand leuchtet in den schönsten Farben: über dunkelblau-grünem Unterkleid trägt er einen orangefarbenen, innen karminrot gefütterten Mantel. In der Linken glänzt das Zinnoberrot des Buches. Seine ernsten Züge sind mit bräunlich-rötlichen Schatten modelliert und mit zarten Lichtern gehöht. Es ist das Werk eines tüchtigen Meisters und unschwer erkennen wir, daß es dieselbe Hand ist, die den Petrus zu seiten einer Nische auf der Altartafel der Madonna in der Glorie mit Heiligen in der Pinakothek zu Perugia[5]) schuf, das einzig bezeichnete Werk des Fiorenzo di Lorenzo (tätig etwa 1472—1520). Die Bildung des Kopfes, die Art, wie Haar und Bart gegeben, und die Wiedergabe der Hand mit dem etwas abgespreizten, gebogenen kleinen Finger stimmen so genau überein, daß unsere Zuschreibung gesichert ist. Hierhin gehört auch eine

(1) Katalog No. 485. Phot. Bruckmann.

(2) Der Verfasser beabsichtigt später einmal, wenn es die Verhältnisse erlauben, eine zusammenhängende Arbeit über diesen Schüler Ghirlandajos zu liefern.

(3) Schaeffer, Das Florentiner Bildnis, S. 108/109.

(4) Ausstellung von Werken alter Kunst, Berlin 1906, No. 12.

(5) Datiert 1487, aus der Kirche S. Francesco.

hohe Tafel, die denselben Heiligen darstellt (Führer Nr. 9), ihrer starken Übermalung wegen aber ein sicheres Urteil nicht zuläßt.

Urbino ist durch ein bezeichnetes Werk Marco Palmezzanos (etwa 1456 bis nach 1538) (Führer No. 27) vertreten. Vor rotem Vorhang, der links einen Ausblick auf die Landschaft freiläßt, sitzt die Halbfigur der Madonna. Sie trägt ein rotes Kleid. Über das blonde Haar breitet sich außer dem Schleier das dunkelgrüne, graubraun gefütterte Manteltuch, das bis über den Arm herabfällt. Vor der Mutter auf der Brüstung steht der nackte Christusknabe mit erhobener Rechten und wendet den Kopf dem zu ihm aufblickenden kleinen Johannes zu. Rechts unten befindet sich auf einem gemalten Papierstückchen die leider übermalte und beschädigte Signatur, die bisher M . . chus palmezanus . . . . MccccLxxII gelesen wurde. Wahrscheinlich wurde die Zahl gelegentlich einer Restauration[1]) falsch ergänzt, denn im Jahre 1472 war der Maler erst 16 Jahre alt.

Die Kunst Raffaels vermittelt uns eine Kopie Dosso Dossis nach dem jugendlichen Johannes in der Wüste[2]). Die Kunst des großen Urbinaten selbst haben viele in dem weiblichen Bildnis (Abb. 15, Führer No. 36; Phot. Bruckmann) sehen wollen. Die Taufe auf Raffael ist wohl im wesentlichen durch die entfernte Ähnlichkeit unseres Stückes mit der Donna velata[3]) bestimmt. Ich glaube aber, daß gerade ein Vergleich dieser beiden Bildnisse uns davon überzeugen muß, daß Raffael für unser Stück nicht in Frage kommt. Kompositionell sind die Bilder ganz verschieden, auch die weichen Konturen der Donna velata, die sanften, verriebenen Schatten ihres Antlitzes müssen wir hier vermissen. Die Umrisse hier sind hart, der Unterschied zwischen Licht und Schatten ist stark. Scharf setzt sich der Nasenrücken gegen den dunklen Schatten ab und hart verläuft dieser Schatten in den Augenbrauen. Die Lider sind fest umrissen, fast zeichnerisch gegeben. Wie sind dagegen die Augen der Donna velata weich in den Schatten eingebettet: Das „Sfumato", nach dem der Maler unseres Bildes strebte, ist nicht völlig erreicht.

Als besonderes Argument für Raffaels Autorschaft hat man die malerische Behandlung des Leinens am Ärmel geltend gemacht. Aber auch hier wie für das Kopftuch der Dame gilt dasselbe, was wir eben sagten: die Lichter sind zu schroff.

Leider können wir die Hände nicht zum Vergleich heranziehen, denn sie sind durch die Restaurierung völlig verdorben. Die Finger sind leblos und die Gelenke sitzen zu hoch.

Macht schon an dieser Stelle die Restaurierung einen merkwürdigen Eindruck,[4]) so sind wir noch aus dem Grunde gezwungen, uns eingehender mit ihr zu befassen, weil uns der frühere Zustand in einer alten Photographie erhalten ist (Abb. 16). Die Bemerkungen, die ich oben machte, hatte ich niedergeschrieben, bevor mir diese Photographie zu Gesicht gekommen war. Bei einem Vergleich der beiden Bildzustände fällt nun folgendes auf:

Das Gesicht der Dame war früher viel länger, die Kontur der linken Seite lief unmittelbar am Augenwinkel vorbei, die Entfernung vom Mund zum Kinn war

(1) Restaurierungsspuren auch im Gesicht der Madonna.

(2) Florenz, Tribuna.

(3) Abb. in Klassiker der Kunst, Raffael, S. 75.

(4) Die Wiederherstellung geschah 1892 durch A. Hauser. Der Führer bemerkt: „Gesicht (!), Hals und Hände (!) haben allerdings stark restauriert werden müssen."

größer. Die Haare, die glattgescheitelt am Haupte anlagen, reichten bis an die Falte des Kopftuches und näher an die Augenwinkel heran. Auch die Linie von Hals und Nacken war anders und zwar organischer als jetzt. Die Kette schmiegte sich inniger den Formen an und verlief deshalb richtiger — noch jetzt ist der frühere Verlauf in einer leichten Spur auf dem Original zu erkennen. An der linken schattierten Wange sind Spuren neuer Farbe, die linke Hand — das sagten wir schon — ist sicher so nie gewesen. In manchen Einzelheiten war das Bild jedenfalls früher besser und schöner als jetzt. Ob also die Restaurierung ganz einwandfrei war, muß daher doch in Zweifel gezogen werden. Es scheint — und diese Ansicht äußerten unbeeinflußt von mir auch Herr Direktor Brinkmann und dessen Assistent Herr Dr. Kühtmann —, als habe dem Restaurator bei seiner Arbeit Raffaels Donna velata vorgeschwebt, so daß er — bewußt oder unbewußt — das Gemälde dem großen Vorbilde noch mehr annäherte. Hiernach erscheint es schwierig, an eine sichere Benennung zu denken.

Ohne die Photographie des früheren Zustandes gesehen zu haben, dachte ich gleich beim ersten Anschauen des Bildes an Sebastiano del Piombo. Ich hatte nicht einmal die Notiz bei Crowe und Cavalcaselle[1]) im Gedächtnis, die, wie ich nachträglich sehe, das Bildnis auch „einem Künstler wie Sebastiano" zuschreiben. Ich sagte mir: „Sebastiano hatte ein fabelhaftes imitatorisches Talent"[2]). In seiner Frühzeit ahmte er den bellinesken Stil täuschend nach, dann kam eine giorgioneske Periode und schließlich geriet er in Rom in das Fahrwasser Michelangelos. Hier auch lernte er Raffael kennen; und hat er vielleicht in dessen erster Zeit Einfluß auf den jungen Künstler gewonnen, so steht doch damit nicht in Widerspruch, daß er später von Raffael nahm, was ihm zusagte. Es ist daher gar nicht unwahrscheinlich, daß die Donna velata ihn zu dem Bilde inspirierte, das wir hier vor uns haben. Dazu stehen auch andere Bildnisse Sebastianos in keinem Widerspruch. Bedenken wir, daß mehrere Gemälde, die früher den Namen des Urbinaten trugen, jetzt allgemein als Werke seiner Hand anerkannt werden, darunter als berühmtestes das Bildnis einer Unbekannten in der Tribuna der Uffizien. Auch die Römerin in Berlin (259 B), die früher ebenfalls Raffaels Namen trug, wird jetzt als ein Werk seiner Hand angesprochen.

Erschien schon vor Kenntnis des früheren Zustandes die Autorschaft Sebastianos nicht unwahrscheinlich, so hat mich dieser in meiner Annahme noch bestärkt. Nach der Photographie zu urteilen, trat Sebastianos Temperament und Kunstweise früher noch viel deutlicher zutage. Und wenn man recht hat, das weibliche Bildnis bei Oskar Huldschinsky[3]) auf Sebastiano del Piombo zu taufen, so darf man seinen Namen gewiß auch vor unserm Porträt mit gutem Gewissen aussprechen.

In die Romagna führt uns ein kleines Bild mit der Grablegung (Abb. 17, Führer No. 18). Vor bergiger Landschaft entwickelt der Maler die Szene. Auf dem Rande des rötlichen Sarkophages sitzt der Leichnam des Herrn mit zur Seite gesunkenem Haupt, von der Mutter gehalten. Daneben steht mit der Gebärde des Jammers der blonde Johannes in grünem Gewand mit zinnoberrotem, gelb gefütterten Mantel. Links kniet mit gefalteten Händen der männliche Stifter im hell-

(1) Crowe und Cavalcaselle, Raffael, deutsche Ausgabe, II, S. 275.

(2) Ludwig Justi, Giorgione I, S. 238.

(3) Ausstellung alter Kunst, Berlin 1906, No. 102.

violetten, pelzverbrämten Rock mit rotem Hut, rechts die Stifterin im dunkelblauen Matronenkleid mit gramdurchfurchten Zügen.

Das Bildchen wurde früher bald dem Bono Ferrarese, bald Venturis, Meister des Monasterio S. Antonio in Polesine bei Ferrara, zugeschrieben.[1]) Georg Gronau nannte zuerst den Namen des Giovanni Francesco da Rimini vor diesem Bilde und ich freue mich, auf denselben Gedanken gekommen zu sein wie der ausgezeichnete Gelehrte. Mir fiel nämlich vor diesem Bilde ein Gemälde des Athenäums zu Pesaro ein mit der Darstellung, wie Engel dem heiligen Domenikus und seinen Schülern das Brot bringen.[2]) Die Übereinstimmung des Domenikus mit unserm Johannes ist schlagend, die Art, wie die Engel rechts und links ins Profil gestellt sind, dieselbe wie bei unsern Stiftern. Es ist demnach kein Zweifel, daß derselbe Maler die beiden Bilder schuf, nämlich der genannte Giovanni Francesco.

Die Kunst der Emilia ist durch die beiden großartigen Altarflügel mit den Bildnissen der Stifter vertreten (Abb. 18 und 19, Führer No. 16 und 17)[3]); beide knien, einander zugewendet, genau im Profil gesehen. Der Mann hat ein feines, scharfgeschnittenes Gesicht, trägt eine rote, in den Nacken gesetzte Kappe und einen in majestätischen Falten niedergehenden Brokatmantel. Die Frau ist von großer Körperfülle. Sie trägt ein dunkellila Gewand und eine weiße Haube, deren breite Seitenteile aus durchsichtigem Stoff lang niederfallen. Das Gesicht zeigt eine runde Stirnlinie, etwas eingebogene Nase, kleine, durch die Lider halb verdeckte Augen; aber die ganze Haltung mit den vorn lose zusammengelegten Händen ist so natürlich und schlicht und der Gesichtsausdruck so gutmütig, daß die Gestalt sehr sympatisch wirkt.

Man hat in den Dargestellten Nicolaus Michael, den Angehörigen einer angesehenen venezianischen Familie und Prokurator von S. Marco nebst seiner Frau, einer geborenen Contarini sehen wollen, da man glaubte die Personen durch eine Medaille des Francesco Antonio Brixiano[4]) identifizieren zu können. Indessen ist es sehr schwer, Menschen mit Sicherheit wiederzuerkennen, wenn zwischen den beiden Darstellungen ungefähr 25 Jahre liegen. Auch ist zu beachten, daß der Mann auf unserm Bilde nicht in Prokuratorentracht erscheint, was doch aber sehr nahe gelegen hätte. Vielleicht haben wir hier vielmehr ein Fürstenpaar von Carpi vor uns, eine Annahme, die Gronau einmal ausgesprochen hat. Aber sei dem wie ihm wolle. Die Identifikation der Dargestellten hat mit dem künstlerischen Wert der Stücke nichts zu tun und ist daher für uns hier belanglos.

Die ausgezeichneten Bilder sind von Herbert Cook[5]) dem Baldassare d'Este (1437—1504) zugewiesen worden. Besonders das Profil der Frau stimmt mit dem Porträt bei Cook künstlerisch überein, und da dasselbe bezeichnet und datiert, so ist kein Irrtum möglich.[6])

(1) Führer von 1894: „Bono Ferrarese", 1900: „Meister des Monasterio S. Antonio".

(2) Leider kann ich nur auf eine sehr kleine Reproduktion in Corrado Ricci, Geschichte der Kunst in Norditalien, S. 369, hinweisen.

(3) Die Beschreibung ist dem Führer von 1900 entnommen. Phot. Bruckmann.

(4) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. 1882, Tafel XVI.

(5) Burlington Magazine, Bd. XIX, Juli 1911.

(6) Die Bezeichnung ist: BALDASAR. ESTENSIS. NOB. PIX. ANOR. 56. 1493. — Dadurch ergibt sich das Geburtsjahr des Künstlers 1437.

Hier dürfen wir die Abbildung der thronenden Madonna mit der heiligen Katharina und dem heiligen Hieronymus (Führer No. 28) anschließen, die vom Führer der Schule von Ferrara zugezählt wird. Vor einem roten gemusterten Vorhang aus Seidendamast, der baldachinartig über eine weinlaubgeschmückte Stange gelegt ist, thront die Madonna im dunbelblauen, innen dunkelgrün gefütterten Mantel auf goldener Renaissancebalustrade. Mit beiden Händen hält sie das nackte Kind auf dem Schoß, das den Kopf zum Trinken nach der mütterlichen Brust wendet, die aus dem roten Gewande hervorschaut. Rechts steht als Halbfigur die heilige Katharina mit Rad und Krone im braunroten Kleid mit zinnoberrotem Überwurf, links der heilige Hieronymus mit weißgrauem Vollbart, nackt bis auf ein dunkles Manteltuch, das über den Schultern und am Leibe sichtbar wird. Dieser Heilige erinnert uns sofort an den Hieronymus des Marco Meloni in der Pinakothek zu Modena.[1]) Dort ist er zwar mehr von der Seite gegeben, aber unschwer erkennen wir dieselbe Bildung der Nase, der Augenhöhlen, dieselbe hohe, knochige Stirn. Es kann keine Frage sein, daß wir in diesen beiden Bildern dieselbe Hand wiedererkennen. Dabei spielt es keine Rolle, daß die Übereinstimmung unseres Bildes mit dem zweiten bekannten Werk des Malers, einer Madonna mit Heiligen in der gleichen Galerie, nur eine lose ist;[2]) denn in diesem andern Modeneser Werk des Künstlers, das 1504 datiert ist, erweist er sich als auf das stärkste beeinflußt, und zwar sowohl von Signorelli als besonders von Perugino. Die Stilmerkmale und Eigenheiten dieser beiden Meister hat sich Marco auf jenem Bilde so zu eigen gemacht, daß sie von seiner persönlichen Kunstweise kaum noch einen Rest übrig lassen. Daher müssen wir zum Vergleich das andere Werk seiner Hand, eben jenen Hieronymus heranziehen. Dieser aber überzeugt uns, daß derselbe Maler hier und dort an der Arbeit war. Der Maler, der aus Carpi stammte, war ein Meister zweiter Größe. Ohne Anlehnung an größere ging es bei ihm nicht ab. Auch in unserem Bilde, das um 1500 entstanden sein wird, zeigt er sich von anderen abhängig. Zwar ist es noch nicht der überwältigende Einfluß Peruginos, der später den Künstler gänzlich gefangen nimmt, noch ist er freier und persönlicher; aber wir merken, daß Marco den Francia gekannt und bewundert hat.

Von Francia war auch Amico Aspertino (etwa 1475—1552) ausgegangen, dem Berenson die Disputation mit dem heiligen Augustinus (Führer No. 33) zuschreibt, ein kleines Werkchen, das die Jahreszahl 1523 trägt.

Von dem bekanntesten Schüler Francias, Timoteo della Vite (1467—1523), bewahrt das Kestner-Museum zwei große Leinwände mit der Madonna und dem Engel der Verkündigung (Führer No. 42, 43; Phot. Bruckmann), die Anklänge an den Raffaelischen Stil enthalten.

Der Norden Italiens ist mit mehreren Porträts und einem Werke Girolamo Romaninos (1485—1566) vertreten (Führer No. 49; Phot. Bruckmann). Dieses ist ein Ecce homo, der gefesselte Christus zwischen zwei Lästerern. Oben in der Mitte des Bogens trägt es die Bezeichnung Ieronimi. Romani. Von dem glühenden, an Giorgione geschulten Kolorit des Malers, von seiner auf das Prächtige ausgehenden Auffassung, die wir von seinem Altarbild in S. Francesco in Brescia her kennen, ist hier wenig zu merken. Die bescheidene Komposition, die trübe Färbung, die nicht allein auf die schlechte Erhaltung zurückzuführen ist, und das branstige Inkarnat deuten auf die Frühzeit des Meisters.

(1) Hamann, Frührenaissance, Jena 1909, Abb. 132.
(2) Ebenda Abb. 97.

Von den Bildnissen steht das des Pietro Soderini (Führer No. 30) wegen seiner künstlerischen Qualitäten allen anderen voran. In schlichtem, kragenlosem Rock von rötlichbrauner Farbe mit zinnoberroten Säumen und Futter ist der Mann dargestellt. Das bartlose Gesicht mit den braunen Augen schmückt blondes Haar, auf dem eine schwarze Kappe sitzt. Über dem Kopf steht die Inschrift: „Piero Soderini —". Das Gemälde verrät die Hand eines tüchtigen Künstlers und Berenson wird Recht haben, wenn er es dem Lorenzo Lotto (1480—1556) zuweist.[1])

Zwei Kniestücke graubärtiger Männer (Führer No. 50, 51), von denen einer ein Schriftstück mit der Aufschrift: „A Ser^mo S Duca de fir" (Abb. 20) in der Hand hält, scheinen in die Nähe Francesco Bassanos zu gehören. Ein weiteres Herrenporträt (Führer No. 54) weist auf einen Maler aus der Schule von Brescia hin.

Das Bildnis einer Dame in schwarzem Kleid (Führer No. 52) mit durchsichtigem Kopf- und Brusttuch und einer Zackenkrone, das die Inschrift trägt: „Caterina. Cornaro Regina. de. Cipro", wird fragweise dem Paris Bordone zugewiesen, scheint aber ebenso wie das beim Conte Avogador degli Azzoni in Treviso eine von den vielen Kopien nach dem verschollenen Original Tizians zu sein.[2]).

Das 17. Jahrhundert ist nur mit kleineren, weniger bedeutenden Bildern vertreten. Zwei kleine Landschaftstondi (Führer No. 76, 77) mit Szenen aus Tassos befreitem Jerusalem gehören in die Nähe Domenichinos. Eine Untermalung mit der Vertreibung aus dem Paradiese (Führer No. 67), auf der nur der Kopf der Eva fertig ausgeführt ist, wird fragweise Guido Reni genannt.

Das schönste Werk aber, das das Museum aus der Schülerschar der Carracci besitzt, ist die Diana, die mit ihrem Gefolge im Walde schläft. (Führer No. 78.) Aus der Dämmerung leuchtet der Göttin strahlender Leib. Der Kopf vom reichen Haar umflossen, ist traumumfangen zurückgesunken. Der rechte Arm stützt müde die schlafgelösten Glieder. — Gegen Dianas Schönheit treten die übrigen Schläfer zurück. Matt glänzt ein nackter Rücken aus der Dunkelheit oder der Körper eines Puttos. In der Ferne schläft die Stadt, schlafen die blauenden Berge. Das ist Francesco Albanis (1578—1660) glückliches Temperament, das hier so freundlich zu uns spricht, das uns auf einen Augenblick hinwegführt aus der ernsten, kriegdurchtobten Welt in die duftenden Gärten der goldenen Phantasie.

Die Merkmale der Schule von Mailand zeigt ein Frauenkopf (Abb. 21, Führer No. 32), ein ernstes, vornehmes Gesicht mit etwas gesenkten Lidern, von dunkelbraunem Haar und dunklem Schleiertuch umrahmt. Die stark schattierte Modellierung der Züge erinnert an das Schweißtuch der heiligen Veronika der Berliner Galerie (107 A), ein Werk des Daniele Crespi.

Von den süditalienischen Naturalisten erkennen wir Caravaggio in zwei kleinen Bildern liegender Männer (Führer No. 61, 62), braun in braun gemalt, Salvator Rosa in einer unbedeutenden Seelandschaft und einer kleinen Landschaft mit Felsenschlucht und menschlicher Staffage (Führer No. 85, 86; Phot. Bruckmann). Das Bildnis eines Mädchens (Führer No. 89) scheint einer späteren Zeit, vielleicht dem Ende des 17. Jahrhunderts anzugehören.

Eine ansehnliche Reihe italienischer Bilder ist an uns vorübergezogen. Einem weiteren Kreise sind die meisten unbekannt gewesen, denn viele werden hier zum

(1) In der 2. Auflage seines Werkes über Lorenzo Lotto.

(2) Schäffer, Bildnisse der Caterina Cornaro, Monatshefte für Kunstwissenschaft IV, 1911, S. 12. Daselbst auch Abb. Phot. Bruckmann.

ersten Male durch die Abbildung wiedergegeben. Die Reproduktionen sollen aber nicht nur den Kunstfreund erfreuen, sie sollen vor allen Dingen die Kenner anregen, ihre Ansicht zu dieser oder jener Benennung zu äußern, dann werden wir auch da überall zu noch größerer Sicherheit gelangen, wo bisher die Zuschreibungen noch hypothetisch sind.

Zwei Gelehrte haben sich bisher durch mündliche Hinweise bei ihren Besuchen in dem Museum besonders um die Bilder verdient gemacht, Herr Direktor Georg Gronau und Herr Professor Paul Schubring. Ihre Bemerkungen konnte sich der Verfasser verschiedentlich zunutze machen; für ihre Anregungen sei ihnen an dieser Stelle bestens gedankt.

BERNINIS FAMIGLIA CORNARO UND DER NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von BERTHOLD HAENDCKE

In Santa Maria della Vittoria zu Rom befinden sich bekanntlich links und rechts von der in Verzückung niedergesunkenen Santa Teresa Reliefbilder, in denen je vier Mitglieder der Familie Cornaro dargestellt sind, wie sie, hinter einer Brüstung in einem mehrschiffigen, säulengetragenen und von einem kassettierten Tonnengewölbe überdeckten Raum, sich lebhaft über das Ereignis unterhalten oder es mit angespannter Aufmerksamkeit verfolgen. Diese Berninischen Werkstattreliefs sind bekanntlich das bezeichnendste, aber keineswegs einzige Beispiel dieser Schule für die in sich folgerichtig gedachte Durchbildung des malerischen Reliefs bei einer ausgesprochen realistisch-malerisch-plastischen Formenauffassung. Ist diese Behandlung des Raumes im Reliefbilde und diese Formengebung einzig aus der Entwicklung der italienischen Kunst zu erklären oder haben andere und welche Einflüsse hier Platz gegriffen? Ich nehme das Ergebnis meiner Untersuchung vorweg und sage: ein maßgebender Faktor bei dieser Entwicklung war der deutsche bzw. der deutsch-niederländische Einfluß. Ich verfolge hier also meine seit 1913 in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft", der „Zeitschrift für christliche Kunst" und im „Repertorium für Kunstwissenschaft" mehrfach erörterte Auffassung von der für die allgemeine Durch- und Ausbildung der italienischen Kunst bislang ungenügend berücksichtigten Einwirkung der nordischen Kunstwerke und künstlerischen Gesichtspunkte.

Ohne auf die sitzenden und durch ein vor die Knie gehaltenes breites Schriftband gleichwie durch eine Brüstung von dem Beschauer getrennten Figuren in den Archivolten der gotischen Portale zurückzugreifen, will ich für die in Frage stehende Komposition nur auf die Propheten auf der Vorderseite des Genter Altars von ca. 1432 hingedeutet haben. Hier hat van Eyck in einem perspektivisch vertieften Raum Figuren gemalt, die, überdies durch Beiwerk (Bücher) zurückgedrängt, als malerisch-drei-dimensional gesehen werden sollen. Derartige Gemälde, auf denen lebhaft bewegte Gestalten in einem perspektivisch gesehenen Raum „naturwirklich" dargestellt waren, kannten die Italiener in dieser Vollendung nicht. Die niederländischen bzw. deutschen Arbeiten wurden durch verschiedenartige Vermittelung für ähnliche Arbeiten maßgebend. Ich erinnere z. B. an Justus van Gents Malereien in Urbino, an deren Grundgedanken, meiner Ansicht nach, Melozzo keinen Anteil hat. Meines Erachtens ist es auch unerheblich, daß hier Kniestücke und nicht Brustbilder geboten sind, wie sie die niederländische bzw. deutsche Malerei damals bevorzugte. Im übrigen sind auch Kniestücke dieser Art in Deutschland nicht unbekannt, wie u. a. der obere Teil des gestochenen Madonnenbildes vom Meister E. S. aus dem Jahre 1466 klar ersehen läßt. Deutsch-niederländische Stiche waren aber, wie bekannt, in noch größerer Masse als Gemälde in Italien verbreitet. Ob Hintergrundsbilder, wie wir sie auf Donatellos Tafeln in Padua antreffen oder auf den Caradoso(?) (Ghini?) zuzuweisenden kleinen Bronzetüren in San Pietro in Vincoli zu Rom erblicken, mit der durch die niederländische Hintergrundsperspektive ausgebildeten Raumauffassung zusammenhängen, wage ich nicht zu erörtern, da mir Belege fehlen. Es muß mir genügen, a. a. O. dargelegt zu haben, daß die niederländische Raumdarstellung im Italien des 15. Jahrhunderts außerordentlich verbreitet gewesen ist.

In Deutschland entwickelte sich das Raumbild in der Plastik gleichen Schrittes mit der Malerei. Die deutlichste Parallele finden wir im Grabmal. Es ist bekannt, daß schon um 1500 in deutschen Gedenksteinen, sei es in „geritzten", sei es in „hochreliefierten" Grabbildern, die Raumtiefe deutlich herausgearbeitet worden war. Figur und Raum werden bildmäßig dreidimensional vorgestellt. Ich erinnere an ein paar bezeichnende Werke, wie etwa Peter Vischers Bronzeplatte des Bischofs Johann Rot in Breslau von 1496; an das Grabmal des Schenken Georg von Limburg im Kloster Komburg ca. 1490—1500; an das Epitaph Occo im Domkreuzgang zu Augsburg ca. 1500; an das Epitaph des Hans Schulcz in Breslau, gest. 1505, und an das Epitaph des Domkantors in der Liebfrauenkirche zu Trier von 1564. Endlich möchte ich auch auf das Chorgestühl im Dom zu Bern aufmerksam machen, das 1525 von Jacob Rufert und Heini Seewangen aus Schaffhausen vollendet wurde. Es ist angesichts dieser Werke ohne weiteres klar, daß die Künstler sich hier überall ihre Figuren in einen perspektivisch vertieften Raum hineingedacht haben. Besonders interessant sind in diesem Hinblick die Grabmäler Occo und Schulcz. Diese Auffassung begegnet uns in sehr bezeichnender Weise entwickelt in Alexander Colins Relief mit der Darstellung der Vermählung Kaiser Maximilians in Innsbruck vom Jahre 1564—65. Wir haben hier in kleinem Maßstabe bereits ausgebildet, was die Berninische Schule uns im großen in Santa Maria della Vittoria rund ein Jahrhundert später wieder, allerdings „raffinierter", bietet. Es ist bekannt, aber keineswegs genügend betont, daß seit dem Auftreten des Meisters Jean Boulogne aus Douay-Giovanni da Bologna im Italien des 16. Jahrhunderts die realistisch-malerisch-plastische Formenauffassung ständig maßgebender wurde.

Es ist aber auch unzureichend die Einwirkung des seit Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien wirksamen Malers Rubens (und van Dyck) hervorgehoben worden, obwohl ein einziger Blick, wenn nicht anders, so auf Berninis „Fonseca", den Namen Rubens nennen lassen muß.

Ricci bemerkt in seinem Buche „Die Kunst in Nord-Italien" 1911 S. 237: „In der Zwischenzeit tauchten in dem Gesichtskreis Genuas zwei Künstler auf . . P. P. Rubens und Anton van Dyck. Ersterer begab sich dorthin Sommer 1608 . . . der andere kam 1621 . . . verschiedene Schüler von Rubens, Jordaens, D. Teniers d. Ä. und von Franz Snyders eilten infolge der kaufmännischen Beziehungen hin." Sie übten einen „außerordentlichen Einfluß" aus, so daß die Genuesische Schule infolgedessen „eine zwischen der abgeklärten Malerei der Cinquecentisten und der zeitlich folgenden naturalistischen Malerei in der Mitte stehende Schule bildete." Selbstverständlich ist die Wertschätzung eines Rubens und der übrigen Niederländer nicht auf Genua beschränkt geblieben, sondern hat sich durch eigene Werke wie auch durch die der Genuesen durch ganz Italien verbreitet. Es ist das auch in Deutschland bekannt, aber, wie mir scheinen will, noch nicht stark genug betont.

Bezeichnenderweise war in Fraschettis Bernini-Monographie nicht einmal der Name des großen Niederländers erwähnt, obwohl des Neapolitaners Kunst, meiner Ansicht nach, ohne Rubens ebensowenig erklärbar ist, wie ohne Michelangelo und Spätantike. Alois Riegl hat in seinem Buche über Bernini (1912) aber bereits vor den Büsten, die Bernini nach Scipio Borghese schuf, die Rubenssche Auffassung mit der des großen Bildhauers in einen künstlerischen Vergleich gestellt, ohne allerdings, sofern ich Riegl hier wie an anderen Stellen richtig verstanden habe, eine Einwirkung des Nordländers auf den italienischen Bildner anzunehmen. Ich glaube meinerseits, daß gerade die sinnliche Blutkraft, welche in Berninischen Werken wirksam ist, sich an Rubensschen Arbeiten gekräftigt hat, ebenso wie,

daß die auch von Riegl festgestellten verwandten künstlerischen Ausdrucksmittel ohne eine verständnisvolle und grundsätzliche Anlehnung an Rubens unerklärbar bleiben. Riegl bemerkt vor der Daphne Berninis „damit zusammenhängen die Politur der Reflexe auch an Rubens erinnernd, der diese Lichter längs den Erhabenheiten mit weißer Kreide sogar in den Handzeichnungen angegeben hat. Burckhardt stößt sich gerade daran, weil der Eindruck der ruhenden Ebene dadurch fast völlig aufgehoben wird, alles in Tiefenbewegung erscheint. Ein zu starkes optisches Element in der Plastik! Also eine Tendenz, auch das Tastbare zu einer optischen Erscheinung zu stempeln. Es fehlen die zusammenhängenden Flächen, z. B. die klassischen Brustpartien." Und S. 95 schreibt Riegl: „Fiammingos heiliger Andreas äußere Verwandtschaft mit dem Longinus . . . aber Bernini ist über den Andreas hinausgegangen . . . Dieser Fiamingo berührt sich also mit Rubens. Der Longinus ist nervöser. . . . Er geht parallel mit van Dyck. Also schon in der zweiten Hälfte der 30er Jahre ist Bernini über die Stufe des Rubens hinausgegangen." — Der nämliche niederländerisierende malerisch-plastische Realismus in der Körperbehandlung ist auch in der Ausbildung des Raumproblems im Relief maßgebend gewesen. Die Art der Raumdarstellung in Verbindung mit Figuren, wie wir sie in Colins Bildwerken zuletzt erblickten, ist im Italien des 16. Jahrhunderts unbekannt gewesen. Auch Giovanni da Bolognas realistisch-malerisch-plastische Reliefs gehen nicht ganz denselben Weg wie die Colins, lassen jedoch den Grundgedanken der naturalistischen niederländischen Auffassung durchaus erkennen. Giovanni da Bologna kann also als Mittler angesprochen werden. Bernini ist in der Folge in seiner rücksichtslosen, ja, dem Maßlosen zugewandten Art, sowohl in der Figurenbildung, wie bei der Raumschilderung über die Niederländer hinausgegangen. Ich glaube aber, ohne die bodenständige bildnerische Kraft, die malerisch-plastische Kunst Michelangelos und der späteren Antike in ihrer besonderen Wirksamkeit irgendwie beanstanden zu wollen, behaupten zu dürfen: daß die Entwicklung der italienischen Bildhauerei auch im 17. Jahrhundert in ihrer Gesamtheit ohne einen als maßgebend anzuerkennenden Einfluß der niederländischen bzw. deutschen Kunst nicht zu verstehen ist!

Hinsichtlich der unmittelbar zur Untersuchung stehenden Famiglia Cornaro kann ich in betreff ihres niederländerisierenden Grundcharakters nur einen hypothetischen Schluß machen. Galland schreibt in „Holländische Baukunst und Bildnerei" 1890, S. 258: „Es ist meines Wissens das erste Mal, daß auf die Priorität der holländischen Genreplastik in der unmittelbaren Wiedergabe des realen Lebens hingewiesen wird. . . . Wenden wir uns zu den Schauseiten zahlreicher Gebäude . . . so haben wir hier den Rahmen unserer den Schmuck der Portale und Friese bildenden Genreplastik. Die Vorliebe für solche Dekoration war außerordentlich verbreitet . . . Leider hat in dem Maße, als letztere Tatsache vergessen ward, der Untergang der Bauten auch zur Vernichtung ihrer meist farbig ausgemalten Bildwerke geführt . . . — Einen weiteren Schritt, den völligen Übergang zur Genreplastik, bezeichnen H. de Keysers (1565—1621) Nenibilder am Leihhause und am Huizittenhause zu Amsterdam. . . . Hier greift er mit solchem Glück ins „volle" Menschenleben — daß man glaubt, er habe diese ungeschminkte Wahrheit mit dem Auge Rembrandts entdeckt." A. Pit in „La sculpture hollandaise" 1912 gibt S. 25 diese Arbeiten Willem de Keyser und bemerkt zu den erwähnten Werken: Ces trois oeuvres sont bien les spécimens les plus heureux des enseignes en pierre polychromée encastrées dans la brique, genre de décoration fort aimé en Hollande au XVIIième et XVIIIième siècle. C'est encore dans cet art populaire que la bonhommie et,

on ne peut assez le répeter, le pittoresque, les qualités maîtresse de la sculpture nationale, se sont données libre carrière." — Erwägen wir den großen Einfluß, den die niederländische Malerei ausübte, die durch eine große Anzahl von Künstlern in Rom vertreten wurde; daß trotz einer gewissen Ähnlichkeit mit den dekorativen Malwerken der venetianischen Schule Berninis famiglia nicht vorwiegend solchen, sondern den nach Figuren- wie Raumdarstellung realistisch behandelten niederländischen Bildhauereien folgen mußte, weil die Einwirkung einer Skulptur auf einen Bildhauer an sich stärker als die eines Gemäldes ist, so scheint die Annahme gerechtfertigt: Bernini hat neben den Bildern der großen Niederländer auch plastische Arbeiten nordischer Meister gesehen. Die Wahrscheinlichkeit eines „niederländischen Einflusses" ist um so größer, als der italienischen Plastik diese rücksichtslose Wirklichkeitsdarstellung und die im engen Wortsinne bildmäßige Schilderung vor Bernini im 16. wie im 17. Jahrhundert fremd war. Die Ausgestaltung des Motives für den besonderen Zweck in Santa Maria della Vittoria ist selbstverständlich das alleinige Verdienst Berninis. Wie auffallend diese dekorativ-genremäßige Schilderung der famiglia Cornaro selbst heute noch auf einen Italiener wirkt, das erhärten Fraschettis Worte S. 176: „Come si vede, unì in un curioso amalgama le tre arti del disegno, forse con buon gusto decorativo, ma — diciamolo in una buona volta la brutta parola — in un modo soverchiamente barocco", während Pit diese Art als „la sculpture nationale" für die Niederländer kennzeichnet.

DIE METHODE DER KUNSTGESCHICHTE UND DIE ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

Von R. HAMANN

c) Systematik der Stilperioden.

Die Systemisierung, die wir bisher besprochen haben, bezog sich auf die Einheitsbildung aller örtlich zerstreuten Werke in einer bestimmten Zeit. Aber auch bei dem zeitlichen Ablauf der Kunstwerkproduktion besteht das Bedürfnis, den ganzen Ablauf einheitlich zu charakterisieren und ihn in Abschnitte zu zerlegen, die, von einem obersten Einheitsbegriff beginnend, ermöglichen, bei einer übersehbaren Gruppierung zeitlicher Abschnitte Halt zu machen, ohne eine weitere Spezialisierung in kleinere Abschnitte damit zu unterbinden.

Handelt es sich bei dem Zeitstil um die Zusammenfassung der gleichzeitigen Kunst eines örtlich ausgedehnten Bezirkes zu einer den Ort einnehmenden Ganzheit, so bei der Periodisierung um die Vereinigung der Werke einer längeren Zeitstrecke unter einen Einheitsbegriff, der die Kunst dieser Periode als Ganzes charakterisiert und nicht nur als zufällige Gleichheit der einzelnen Werke. Auch hier versagt Tietze vollständig, wenn er in einer personengeschichtlichen Periodisierung wie die nach Herrschern eine knappe und unzweideutige Charakterisierung eines Entwicklungsabschnittes sieht. Diese Unzweideutigkeit ist aber für die Kunstgeschichte so belanglos wie beliebige, zahlenmäßig festgelegte Abschnitte oder die Einteilung nach Jahrzehnten und Jahrhunderten. Vielmehr handelt es sich darum, einen zeitlichen Abschnitt, also eine Zusammenfassung von Zeiteinheiten auch qualitativ zusammenzufassen, soll hier eine innerlich begründete kunstgeschichtliche Periode vorliegen. Deshalb kann es nie und nimmermehr fraglich sein, ob eine eigene kunstgeschichtliche Periodisierung empfehlenswert sei. Entweder gibt es eine solche oder gar keine. Denn wenn kein Einheitsprinzip zeitlich folgende Werke verknüpft, sondern wir immer gezwungen sind, alle Werke einzeln aufzuzählen und zu beschreiben, dann ist der Zeitabschnitt, den wir uns dabei vornehmen, immer willkürlich. Wir behaupten wieder nicht, daß es Perioden gibt, sondern versuchen aufzuzeigen, welche Struktur ein solcher qualitativ bestimmter Begriff haben muß, der über die einzelnen Werke hinaus einen größeren Zeitabschnitt als Einheit charakterisiert und sich zugleich mit der Originalität der einzelnen Werke wie der Stetigkeit in der Differenzierung nach ihrer zeitlichen Abfolge verträgt, so daß trotz des Gegensatzes zweier aneinander grenzender Perioden im Ganzen die einzelnen angrenzenden Werke sich ähnlich bleiben. Denn stärker als bei der örtlichen Zusammenfassung meldet sich bei der zeitlichen Systemisierung das Problem, daß unmöglich zwischen zwei Perioden ein unmittelbarer Bruch der qualitativen Bestimmungen eintreten kann, d. h. daß nicht die Werke der einen Periode sich entsprechen, ebenso die der andern unter sich zusammenstimmen können, dagegen die zeitlich benachbarten Werke an den Grenzen der Perioden sich völlig widersprechen sollten.

Die Bedingungen, die ein solcher Einheitsbegriff erfüllen muß, sind die der örtlich-zeitlichen Kontinuität oder eines Subjektes, das trotz der isoliert und unverbunden nebeneinander stehenden Werke ein und dasselbe bleibt, d. h. ein historisches Individuum ist, und mit einem Begriff bezeichnet werden kann, und doch einer Veränderung fähig ist, die die stetige Differenzierung der einzelnen Werke bedingt und erklärt, während sie zur Einheit verknüpft werden. Da diese Verknüpfung eine

Überbrückung der raumzeitlichen Diskontinuität der materiellen Werke voraussetzt, so werden wir von den einzelnen Kunstwerken auf den geistigen Inhalt verwiesen, der durch die schaffenden und aufnehmenden Personen zeitlich von Werk zu Werk fortgeführt werden kann. Methodisch besagt das, daß auch nur wieder die Werke, bei denen in diesem Sinne zeitörtliche Kontinuität möglich ist, zur Einheit eines und desselben geistigen Inhalts verknüpft werden dürfen. Das muß denen gesagt werden, die frischweg Bildwerke zu Entwicklungsreihen zusammenstellen nur auf ihre qualitative Verwandtschaft hin, ohne zu prüfen, ob sie denn zeitörtlich in Beziehung stehen. Der Begriff aber, der uns erlaubt, von einem und demselben zu reden und doch eine stetige Veränderung anzunehmen, zugleich aber auch die Existenz dieses einen und desselben zeitlich abzugrenzen, ist der des Werdens und Vergehens. Wo es also gelingt, zeitlich sich folgende Kunstwerke in eine qualitative Reihe derart zu ordnen, daß ihre Ordnung zeitlicher Art einem Werden und Vergehen eines und desselben geistigen Gebildes entspricht, da können wir die Summe der Zeitteile zu einem Zeitabschnitt zusammenfassen und ihn mit einem Inhaltsbegriff charakterisieren, dessen Werden und Vergehen die qualitative Verschiedenheit der in den einzelnen Zeitteilen enthaltenen Werke garantiert. Wo also die Geschichte nach großen Zusammenhängen in zeitlicher Hinsicht strebt und trotzdem mit einer stetigen Veränderung ihrer Einzelfakten rechnet, da ist sie angewiesen auf Geschichte als Wissenschaft davon, wie etwas geworden ist und was aus etwas geworden ist.

Die Frage ist aber, wie können künstlerische Inhalte werden und vergehen, da es sich offenbar doch nicht nur um einen rein quantitativen Prozeß wie beim Wachsen, beim Ab- und Zunehmen handelt. Da hilft nun wieder der Begriff des Stiles, indem wir zeigen, daß an einem bestimmten künstlerischen Gebilde, etwa dem, das wir als Genre bezeichnen (im Gegensatz zum Repräsentativen), einzelne Momente schon vorher in manchen Werken vorhanden waren, aber ihr Zusammenstimmen zu einem einheitlichen Inhalt sich erst in einer bestimmten Zeit realisierte. Diese Betrachtung läßt sich z. B. für die späte Gotik, die Malerei des 14. Jahrhunderts sehr gut durchführen, indem entweder in der Handlung der Personen oder in der Szenerie, die sie umgibt, oder in der Hinzufügung von Einzelheiten sich Züge aufzeigen lassen, die zum Wesen des Genrebildes gehören, aber es noch nicht ausmachen. So läßt sich von ersten Anfängen bis zur Vollendung ein Entstehen des Genres verfolgen, dessen Höhepunkt sich in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts findet.

Das Bestreben einer Systematik muß es wieder sein, immer größere Zeitspannen mit einem solchen Einheitsbegriff des Werdens und Vergehens eines bestimmten Bildinhaltes zusammenzufassen, wobei dann die Unterabteilungen kleinerer Werdungen als Werdestufen, als Perioden der umfassenderen, gelten würden.

Doch machen sich hier gleich zwei Bedenken geltend. Einmal hat eine solche Bildbedeutungsgeschichte wirklichen Wert doch nur, wenn sie alle gleichzeitigen Werke umfaßt, denn sonst müßten doch wieder die einzelnen Werke aufgezählt werden, in denen sich die Entwicklung vollzieht, und wir haben nur die Geschichte einer Bildbedeutung, nicht aber eine Zusammenfassung der Kunstgeschichte überhaupt in zeitlicher Beziehung. Und ferner kann wohl die Höhe des Werdens ein Werk ganz charakterisieren, aber je mehr ein Werk an dem Anfang einer Bedeutungsentwicklung teilnimmt, desto weniger ist diese Werdegeschichte imstande, das Werk zu charakterisieren. Deshalb kann ein Werk, das in den Werdegang eines künstlerischen Inhaltes hineingehört, nur charakterisiert werden durch Teil-

nahme an verschiedenen Bedeutungen, die in Beziehung des Vergehens und Entstehens zueinander stehen können. Sollen aber alle Werke eines Zeitabschnittes mit diesem Begriff des Werdens und Vergehens charakterisiert werden, so ist das nur möglich, wenn die verschiedenen Bildbedeutungen, die einzelne Werke charakterisieren, wieder unter dem Begriff des Zeitstiles zusammengefaßt werden können und dieser vergehen und entstehen kann, wenn also der Höhepunkt oder die stilvolle Einheit gewisser Bildbedeutungen mit dem Zusammenstimmen dieser Bildbedeutungen unter sich im Zeitstil zusammenfällt.

Das Ideal einer Systematik müßte es sein, zunächst den ganzen Kunstablauf als Werden eines einzigen anschaulichen Inhaltes oder Stiles zu charakterisieren. Mit dem Prinzip der Naturnachahmung hat die Kunstgeschichte das ja auch längst versucht. Der Mangel dieses Begriffes liegt weniger darin, daß er sich als Einheitsprinzip in zeitlicher Hinsicht nicht durchführen ließe, sondern darin, daß er zu arm ist und keinen wirklichen Einheitsbegriff in örtlich umfassender Bedeutung, d. h. keinen Stilbegriff zuläßt. Versagt er doch sicher bei der Architektur. Eher ließe sich das Prinzip der Veranschaulichung, d. h. also der Entwicklung anschaulicher Bedeutung von Menschenwerken als Einheitsbegriff aufstellen, der nun eine Darlegung darüber notwendig macht, wie Architektur, Plastik, Malerei, Kunstgewerbe unter sich und mit dem Leben überhaupt in Beziehung treten können, die die des stilistischen Zusammenhanges ist. Ein Werden dieses stilistischen Zusammenhanges liegt durchaus im Bereiche der Möglichkeit. Die volle Inhaltlichkeit der Einzelwerke ließe sich herstellen durch die unanschauliche Bedeutung der Darstellung, die nach rückwärts, also im Sinne eines Vergehenden zunimmt. Also z. B. bei Götterstatuen würde die anschauliche Bedeutung des Bildes oder Monumentes nach rückwärts in die des Fetischs oder Götzen, d. h. also eine Wirklichkeitsbedeutung übergehen.

Diesen großen Zusammenhang gilt es nun in Unterabteilungen zu zerlegen. Dabei bietet sich als Unterteilungsprinzip für eine Werdung und Vergehung ganz von selbst die Dreiteilung, d. h. der Vorbereitung, Höhe, des Verfalls. Die Kunstgeschichte hat dieses Einteilungsprinzip längst angewendet in den Begriffen Früh-, Hoch- und Spät-Romanik z. B., oder Gotik oder Barock. Es sind das schon Unterteilungen von Perioden, die kleinere Zeitabschnitte betreffen, während diese Abschnitte selber zumeist nicht als Periodizität eines einzigen Ablaufes angesehen werden. Dennoch scheint es, als ob auch diese Dreiheit von Stilen einen einheitlichen Kunstablauf, den der Veranschaulichung des Repräsentativen umfaßt, auf den eine noch nicht abgeschlossene Entwicklung des Intimen folgt. In den Begriffen des Archaischen, Klassischen, Barocken würden wir leichter das Entwicklungsprinzip der Vorbereitung, Höhe, des Verfalls sehen, wie er in den Begriffen Früh-, Hoch- und Spät- liegt. Dafür aber machen diese Begriffe deutlich, daß, soll jede Periode wieder als Einheit erfaßt werden können, sie für sich ein eigenes Prinzip des Zusammenhanges in sich bergen muß, das sie von den anderen scheidet. Auch da verträgt sich mit dem Begriff der übergeordneten Stilanordnung, die drei Sonderstile als einheitliches Werden vereinigen soll, am besten, wenn die Hoch-Periode die harmonische Vereinigung, d. h. nicht Summe, der einseitigen Sonderstile der Vorbereitungs- und Verfallsperiode ist, also z. B. von Monumentalität (Blockmäßigkeit) und Illusionismus (Belebung) in der Gruppe romanisch, gotisch, barock, oder von Tektonik (Klarheit des Gesamtaufbaues) und Ornamentik (Selbständigkeit des Details) der Früh-, Hoch- und Spätzeit von Stilen. Niemand kann natürlich vorher sagen, ob sich überhaupt eine solche zeitliche Ver-

einheitlichung und Periodisierung durchführen, und wie weit sie sich in immer kleinere Perioden zerlegen läßt. Die methodische Betrachtung stellt nur fest, wie sich eine solche Periodizität mit dem Begriff des Werdens und Vergehens am besten verträgt, und dieser wiederum mit dem der Stetigkeit anschaulicher Verwandtschaft zeitörtlich aufeinander folgender Werke. Nur das können wir sagen, daß die kunstgeschichtliche Praxis durchaus auf solche inhaltlich bedeutsamen Perioden und periodische Unterabteilungen ausgegangen ist, und daß auch der Begriff des Werdens und Vergehens, der Entstehung und des Verfalls ihr absolut geläufig ist. Indem wir aber für jede Periode, die mit der Bestimmung des Früh-, Hoch- oder Spät- ihre Teilnahme an einer übergeordneten Periode ankündigt, ein eigenes Stilprinzip verlangen, garantieren wir nicht nur für den Entwicklungsverlauf im Ganzen, sondern auch für jede Periode eine historische Besonderheit, die dazu nötigt, ihr einen Namen zu geben oder einen zu akzeptieren, der nur für sie gilt, und sich damit auf eine bestimmte Zeit mitbezieht. Und ebenso bleibt für die Einzelwerke nicht nur durch ihre Teilnahme am Stil, sondern auch am Werdegang des Stiles eine Freiheit individueller Besonderung, die begreiflich macht, daß mit den Ausdrücken wie romanisch, gotisch, d. h. denen, die einen Stil oder eine Periode bezeichnen, niemals ein Einzelwerk beschrieben werden kann, sondern nur seine Teilnahme an einer Stilperiode. Es ist der größte Irrtum aller auf die Attribuierung von Einzelwerken gerichteten Forscher, daß die Definition einer Stilperiode für jedes Einzelwerk gelten müßte, während es doch nur für die ganze Periode gilt als Ideal oder Idee, auf die hier alles Werden und Vergehen in dieser Periode und alle Entfaltung im einzelnen bezogen wird. Die Methode der Periodisierung und Stilsystematik zeigt, wie Kunstgeschichte als Einheit möglich ist, d. h. als Stilgeschichte, nicht aber, wie alle einzelnen Werke beschaffen sind. Nur das müssen wir festhalten, daß, wenn es gelingt, der Methode entsprechend eine solche Systematik aufzustellen, sowohl die Stileinheit in bezug auf örtlich ausgedehnten Zusammenhang aller gleichzeitigen Werke wie das Werden und Vergehen von Stilen eine Form des historischen Prozesses darstellen, die trotz der Einmaligkeit und Besonderheit von Stilen und Entwicklungen ein Bildungsgesetz in sich tragen, das aus dem bloßen Nach- und Nebeneinander von Kunstwerken einen notwendigen Zusammenhang herstellt. Um so merkwürdiger ist es, daß Tietze, indem er prinzipiell alle Gesetzlichkeit in der Geschichte leugnet, mit seinen Begriffen des Kunstwollens einer Zeit und der Problemgeschichte als Entwicklung von Bildbedeutungen diese Gesetzlichkeit für die Einzelwerke dogmatisch behauptet, und sogar noch starrer faßt als wir, da außer der durch den Stilzusammenhang gewährleisteten Mannigfaltigkeit auch die fehlt, die durch die Entwicklung von Stilen garantiert wird, und der zufolge einheitliche Zeiten mit uneinheitlichen abwechseln können, und keineswegs jede Zeit ein einheitliches Kunstwollen zu zeigen braucht.

Denn die Stetigkeit der Folge von Kunstwerken ließ sich ja mit dem Werden und Vergehen von Stilen am besten vereinigen, wenn jedes Vergehen des einen Stiles gleichzeitig ein Werden des anderen in sich trägt, und wir etwa dort, wo beide aneinander stoßenden Stile unverbunden nebeneinander stehen, nun das finden, was wir als Übergangsstil bezeichnen, besser vielleicht als Übergang zwischen zwei Stilen bezeichnen würden, da eine rechte Stileinheit hier ja fehlen muß. Ein solcher romanisch-gotischer Übergangsstil ist, allerdings mehr im Sinne eines lokalen Sonderstiles (rheinischer Übergangsstil) schon aufgestellt. Zwischen Gotik und Renaissance würde es nicht schwer sein, die Richtung eines Gentile da Fabriano, Vittore Pisano, Sassetta und z. T. auch eines Fra Angelico als Übergang zu begreifen. Wieder

aber halten wir daran fest, daß der geschichtliche Verlauf nicht diesen systematischen Verlauf zu nehmen braucht, und wenn er es nicht tut, nicht ohne weiteres ihm widerspricht. Wir halten nur an ihm als Leitfaden fest, auf den wir alles andere beziehen, indem wir ihn dort, wo Abweichungen vorhanden sind, als Komponente einstellen, und umgekehrt die Abweichung durch besondere Bedingungen zu erklären suchen.

Fanden wir schon als eine Hauptbedingung für die Einschränkung der örtlich allgemeinen Gültigkeit zeitlich begrenzter Stile die lokalen Sonderstile, so finden wir jetzt für die Abweichung von der zeitlichen Geltung eines Stiles die Verschiedenaltrigkeit und damit eine verschiedene Stilempfänglichkeit der an ihm beteiligten Personen. Die logischen Beziehungen, die das Werden eines Stiles wie einen immanenten Prozeß bedingen, als dessen Träger nur wir die Psychen der an ihm beteiligten Personen ansehen, sind um so wirksamer, je entwicklungsfähiger diese Personen sind. Daher kommt es, daß an der Entwicklung gewisser Kunstinhalte meistens eine Reihe gleichaltriger Personen beteiligt sind, während die Älteren den Stil, den sie mit entwickelt haben, noch festhalten, nur vielleicht modifiziert unter dem Eindruck des Neuen. Erinnern wir uns nun, daß wir für den geistigen Gehalt eines Kunstwerkes nicht das Alter des Kunstwerkes als Produkt und materiellen Bestand anzunehmen brauchen, so ergibt sich, wo wir ältere Generationen als Grund für die Abweichung von der Stilwerdung und Vergehung im Sinne der Stilerhaltung annehmen müssen, daß diese Residuen des alten Stiles als geistiger Gehalt ja älter sind und so eigentlich gar nicht der zeitlichen Periodisierung widersprechen. Wir müssen, wie bei der örtlichen Verwandtschaft nicht den Ort des Werkes, auch bei der zeitlichen nicht einfach das materielle Alter des Kunstwerkes in Betracht ziehen. Das ist der eigentliche Sinn der Generationenlehre, daß nicht die Generationen den Stil bedingen oder machen, sondern daß dieser nach eigenen Gesetzen wird, daß aber durch die Verschiedenaltrigkeit der Kunstaufnehmenden und Verarbeitenden ältere Stile und jüngere in den gleichzeitigen Werken faktisch nebeneinander bestehen könnten, ohne daß wir deshalb gezwungen würden, von der Attribuierung nur einer Zeit für jeden Stil abzusehen oder die Stilfolge in methodischer Reinheit aufzugeben.

Ferner kann die Besonderheit örtlicher Stile der Grund sein, daß das Werden des Zeitstiles sich an solchen Orten verlangsamt, so daß die periodischen Abschnitte und Höhepunkte hier später fallen als im Stilzentrum. Trotzdem dürfen wir, so lange wir nur von dem Stil allein sprechen, die Zeit, die er an dem Orte einnimmt, an dem er geworden ist, als die Zeit dieses Stiles hinstellen. Das Motiv der Abweichung fassen wir dann unter dem Problem der Ausbreitung eines Stiles zusammen, der als solcher also schon da ist, nur von seinem Zentrum wandert. Solche örtlichen Bedingungen mischen sich zuweilen mit rein physischen in den Fällen, wo durch die Natur des physischen Milieus die Leute zu einer Lebenshaltung gezwungen sind, die vergangenen geistigen Stufen entspricht, so daß wir z. B. bei Bauern heute noch Motive der Völkerwanderungskunst finden, ohne daß wir deshalb diesen Stil aus seiner Frühzeit herausnehmen müßten. Sobald wir aber solche Erklärungen heranziehen, zerstören wir nicht die historische Systematik, sondern halten grade an ihr fest. Auch wenn Barock ein Periodenbegriff ist, d. h. eine bestimmte zeitliche Attribuierung mit besagt, so sind wir berechtigt, von Bauernbarock zu sprechen, indem das qualitativ Bäuerliche zugleich eine zeitliche Distanz vom Originalbarock besagt.

Eine solche Störung des periodischen Ablaufes, aber damit noch nicht eine Widerlegung des methodischen Prinzips haben wir dort, wo Entwicklungszusammen-

hänge abgerissen erscheinen und damit nicht nur die Kontinuität der Kunstentwicklung überhaupt, sondern auch die systematische Periodizität unterbrechen. Es sind Zeiten, die wir als Katastrophen der Kunstentwicklung bezeichnen könnten, und die sich am leichtesten dann erkennen lassen, wenn eine späte, also inhaltlich vorgeschrittene Phase der Entwicklung durch eine einer längst vergangenen Stufe entsprechende abgelöst wird, oder wenn zwei inhaltlich verbundene Perioden getrennt werden durch eine, die ihrerseits wieder an die Zeit jenseits der von ihrem Stamm getrennten Periode anknüpft, oder schließlich, wenn zwei Perioden sich folgen, die sich mehr nach der quantitativen Entfaltung hin als Kontraste erweisen, d. h. wenn eine Zeit höchsten Reichtums plötzlich durch eine solche höchster Einfachheit abgelöst wird.

Methodisch bedeutet das nichts weiter, als daß wir einerseits wieder nach Gründen außerhalb der immanenten Kunstentwicklung suchen müssen, die uns diese Katastrophen erklären. Je mehr wir an der Möglichkeit der historischen Systematik festhalten und sie als Methode der Ordnung benutzen, desto mehr wird, wo die Ordnung gestört ist, nun der Forschung eine Richtung gegeben, den systematischen Ablauf als einen Faktor in Rechnung zu stellen und die Katastrophe als eine Störung der Entwicklung zu beschreiben, die als solche also als bestehend anerkannt wird. Die größte Katastrophe, die die Kunstgeschichte betroffen hat, ist die, die eine neuzeitliche Entwicklung von der antiken geschieden hat, und die sich in der Verwandtschaft der Werke der sogenannten Völkerwanderungs-, merovingischen, karolingischen, ottonischen und romanischen Kunst mit den frühesten Stadien der antiken Entwicklung kundgibt. Dieses Abreißen der Entwicklung gilt es zu erklären durch Motive, die außerhalb der immanenten Entwicklung liegen, also z. B. solche politischer Art, daß die Kunst ihren Ort wechselt, zwar nicht in bezug auf die Heimat der materiellen Kunstwerke, aber doch in bezug auf die das Kunstschaffen bestimmenden Subjekte, also z. B. durch den Einbruch der Barbaren in ein altes Kulturreich. Der auf die raffinierte spätrömische Kultur folgende Primitivismus verpflanzt auf den Boden, der uns der Ort einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung ist, eine neue Entwicklungsreihe im Zusammenhang mit einer politischen Umwälzung der Dinge. Wir würden damit verstehen, daß sich nun auch der Ort dieser neuen Entwicklung dorthin verschiebt, wo die alte Kultur sich am wenigsten beeinflussend geltend macht, also an die Außenländer des neuen Imperiums, Gallien, Deutschland, England, und wo auch die neuen politischen Zentren sich befinden, daß andererseits ein Misch- und Übergangsstil sich dort entwickelt, wo auch die alte Kultur durch ihre künstlerische wie politische Erbschaft wie im byzantinischen Kaisertum und in der römischen Kirche sich nachwirkend am meisten geltend macht, ein Mischstil und Übergangsstil, der durch die byzantinische Kunst repräsentiert wird.

Weiter werden wir der Stilkritik zuliebe suchen, ob sich trotz der Katastrophe das Prinzip der Stetigkeit der Veränderung einhalten läßt, ob also trotz des Abbrechens der alten Entwicklung und des Neubeginns einer die Formen der abgelaufenen wiederholenden Reihe sich nicht in der neuen Entwicklung etwas Eigenes kundgibt, und dies gerade dadurch bedingt ist, daß sich der letzte Entwicklungsfaktor der alten Reihe nach dem Prinzip der Kontinuität in der neuen Entwicklung fortsetzt, so daß dann doch diese neue Entwicklungsreihe sich als eine Periode der Gesamtkunstentwicklung auffassen läßt. Das wäre der Fall, wenn antike und neuzeitliche Kunst sich als Entwicklungsphasen einer Bewegung charakterisieren ließen, wobei die Stetigkeit durch die byzantinische Kunst in gewissem Sinne garantiert wird,

von denen die antike immer das Einzelwesen und Sichzurgeltungbringen dieses Einzelnen (Säule, antiker Tempel, antike Statue), dagegen die neuzeitliche das Kongregierte oder Sozialisierte (Städtebau, Raumkunst, Dienstsystem, Konversation der Statuen, geselliger Stil) enthielte, dieses neue Moment aber schon in der Spätantike sich vorbereitete, nur in seiner Entwicklungsform unterbrochen wäre. Hier würde dann die Beziehung zum Christentum und dessen Gemeinschaftswesen aufklärend wirken (Mönchs-, Rittertum, Hofkultur des 17. und 18. Jahrhunderts). Ich lege kein Gewicht grade auf diese Erklärungen. Sie sollen nur zeigen, wie man methodisch vorgehen muß, um das Entwicklungsprinzip von Stilperioden, die Stetigkeit und die Störungen des systematisch-kontinuierlichen Ablaufes zu vereinen. Die Tatsachen müssen entscheiden, ob sich die Systematik durchführen läßt.

Da es sich um eine Analyse einheitlicher Fakten auf verschiedene Tendenzen hin handelt, so ist eine solche wieder nur möglich, wenn innerhalb des keine Wiederkehr zulassenden Gesamtverlaufes sich der störende Faktor wiederholt und eine gewisse Konstanz zeigt, die ihn zu erkennen und in Rechnung zu setzen erlaubt, also z. B. jeder Neubeginn einer Entwicklung sich durch einen naiven Primitivismus (oder Naturalismus) verrät, der uns zwingt, eine politische Wandlung, einen Herrschaftswechsel von Personen anzunehmen. Der einheitliche Name, den wir dann für diesen Erklärungsgrund vorschlagen würden, ist der der Revolution. Er soll das politische Moment und zugleich die Umstürzung des Alten durch ein unentwickelteres Neues besagen.

So würden wir auch die Unterbrechung der Entwicklung der Gotik zum Barock hin durch die Frührenaissance des 15. Jahrhunderts auffassen: Ablösung der Herrschaft des Feudalismus, der Aristokratie, durch das demokratische Bürgertum, offensichtlicher Umsturz durch Stillosigkeit und naturalistische Zerstörung des vergangenen Stiles, andererseits Kontinuität in der Weiterführung von Bildinhalten (bes. intimer Kunst), die schon im späten Mittelalter geworden, und Überleitung zum Barockstil in der illusionistischen Tendenz, die sich mit der intimen Kunst sehr gut vertrug. Auch hier vollzieht sich ein Wechsel des Kunstschauplatzes dorthin, wo dieser Umsturz am besten vorbereitet war, bes. nach Seite des Entwicklungsfähigen hin, durch Tradition einer reiferen, die Entwicklung überstürzenden Kultur, der spätrömischen, d. h. nach Italien hin. Damit kommen wir zugleich zu einem Begriff, der wieder einheitlich gewisse Abweichungen von der Stetigkeit und Periodizität erklärt, den der Renaissancen, d. h. des Zurückgreifens auf vergangene Kunst, die die neue Entwicklung zu fördern vermag. Fassen wir diesen Begriff so, so versteht sich, daß Renaissance immer nur Renaissance der Antike heißen kann, da ja diese allein eine Form bietet, die in dem neuen Ablauf der neuzeitlichen Kunst im Sinne des Fortschritts zu wirken vermag.

Soweit die Barockkunst den Illusionismus der Frührenaissance und die fördernde Einwirkung antiker Formen aufnimmt, setzt sie die Renaissance fort. Soweit sie aber in dem repräsentativen Charakter ihrer Kunst an die mittelalterlich-gotische anknüpft, negiert sie die Renaissance, tritt zu ihr in Gegensatz und läßt diese nun erst als Unterbrechung einer Entwicklung verstehen, die der Revolution als Erklärung bedurfte. Aber daß nun ihrerseits die revolutionäre Kunst der Frührenaissance durch den Barockstil unterbrochen wird, bedarf wieder einer besonderen Erklärung, die wir wegen der Anknüpfung an eine abgebrochene Phase der Entwicklung, und nur soweit sie das tut, nicht soweit sie die Entwicklung fortsetzt, als Restauration bezeichnen. Sie besagt eine politische Wiederherstellung der Herrschaft oder des Einflusses eines Volkes oder Standes oder einer Volksschicht,

die für den älteren, durch die Revolution unterbrochenen Entwicklungsverlauf maßgebend war, wobei die Wiederherstellung dieses Einflusses durch die Anpassung oder das Hineinwachsen der Revolutionäre in die soziale Schicht der Überwundenen selbst bedingt sein kann. Es setzt also jede Restauration eine Revolution voraus, und jeder Restaurationsstil eine vorausgegangene, gegensätzliche Kunstrichtung. So verstehen wir nun die Neogotik der Renaissancezeit (Botticelli- und Schongauergeneration des 15. Jahrhunderts), den Neo-Barock des Empirestiles und der Gründerzeit und die Neogotik der Nazarener. Auch diese Restaurationen, an sich Entwicklungsunterbrechungen, können ihrerseits wieder ihre zeitliche Stellung dadurch bekommen, daß sie an der Entwicklung des ehemals revolutionären Stiles mit dem teilnehmen, was sie außerhalb des Zurückgreifens auf den älteren Stil Eigenes besitzen. Zugleich aber ist jede um so mehr Restauration, als sie sich in der Anknüpfung an den älteren Stil erschöpft, ohne diesen weiter zu entwickeln. Je mehr andererseits die Anknüpfung an die ältere Kunst nicht ein stilistisches Weiterbilden dieser ist, wie es z. B. mit der Gotik im Barock (besser im französischen Innenbarock und Rokoko) geschah, und je weniger die Kontinuität der Entwicklung durch Teilnahme an dem revolutionären, also gegensätzlichen Stil bedingt wird, um so mehr erhalten wir als gemeinsamen Begriff der Charakteristik den des Manierismus, der archaisierend (z. B. ägyptisierend, gotisierend) und klassizistisch (Empire) sein kann. Revolution, Restauration, Renaissance und Manierismus sind also historisch brauchbare Begriffe, Konstanten, die nun von der allgemeinen Kunstwissenschaft so definiert werden müssen, daß sie mit einem bestimmten qualitativen Inhalt ausgezeichnet gleichzeitig eine bestimmte Störung des historischen Verlaufes der Kunstentwicklung bezeichnen, dem dann die Geschichte durch Hinzufügung der Inkonstanten, die die Stelle der qualitativen Entwicklungsreihe angibt, eine bestimmte zeitörtliche Attribution zuweist.

Auch die bekannte Ermüdungstheorie hat ihre methodische Bedeutung darin, eine Stilunterbrechung, nicht aber einen Stil zu erklären. Wenn auf eine Periode höchster Kompliziertheit und Vielfältigkeit unvermittelt eine solche größter Einfachheit einsetzt, so kann das sehr wohl ein der Ermüdung ähnlicher Vorgang sein, wenn wir annehmen, daß eine logisch sich entwickelnde Komplizierung zu einem Punkte gelangt, der die Psyche der Teilnehmer geistig im Übermaß beansprucht und eine Reaktion hervorruft nach Seite einer, wie es scheint, die Entwicklung plötzlich abbrechenden Einfachheit. Statt des Werdens und Vergehens also eine Kontrastbewegung, wie wir sie in der Zisterzienserkunst des Mittelalters, im Klassizismus des 18. Jahrhunderts und in unseren Tagen erlebt haben, und die sich vielleicht an den verschiedensten Zeitpunkten der Kunstentwicklung feststellen läßt.

Die Entstehung eines Zeitstiles als Periode vermag die Ermüdungstheorie nicht zu erklären, weil in ihr ja nichts von dem inhaltlich Neuen enthalten ist, das eine Periode von der anderen scheidet, sie widerspricht aber zugleich dem Begriff der Periode als eines Entwicklungsvorganges, da der Kontrast sich nicht mit dem Begriff der Stetigkeit des Werdens und Vergehens verträgt. Es bleibt also bei einer Unterbrechung der Entwicklung, die in qualitativer Hinsicht unbeschadet dieser Unterbrechung fortgehen kann. Die Reaktion der Zisterzienserkunst gegen den überwuchernden Reichtum spätromanischer Ornamentik, des Klassizismus des 18. Jahrhunderts gegen die Verfeinerung und Lebhaftigkeit des Rokoko bedingte weder die Gotik noch die neue intime bürgerliche Kunst des 18. Jahrhunderts, sondern nimmt an dem Vergehen des Romanischen und Rokoko, dem Werden der Gotik und der intimen Kunst der Aufklärung in gleicher Weise teil. In diesem Falle betrifft also

die Störung der Entwicklung und Periodizität nur die eine, gleichsam quantitative Seite der Entwicklung. Der methodische Vorteil dieser Kontrastbewegung, dessen qualitative Konstante wir wohl am besten als Purismus bezeichnen, ist der, die Perioden strenger gegeneinander abzugrenzen und mit diesem Vorteil den Nachteil der Unterbrechung der Stetigkeit auszugleichen. Am besten fügt sich dieser Kontrast in den geschichtlichen Verlauf ein, wenn er mit den schon genannten Unterbrechungen, den Revolutionen und Restaurationen zusammenfällt und eine besondere Seite dieser Gegenbewegungen darstellt. Wenn wir das Ende einer Periode, den Spätstil zugleich als eine innere Zersetzung eines Stiles, als Selbsterschöpfung deuten dürfen, dann begreifen wir, daß eine Gegenrichtung sowohl eines werdenden Neuen, noch mehr eines beiseite stehenden Alten in diesem Moment die vorteilhafteste Gelegenheit zum Vor- und Gegenstoß besitzt und den Gegensatz nun auch in den vermeintlichen Heilungsprozeß des Purismus kleidet. Die tatsächliche Kunstpolitik aller Klassizismen, aber auch der Revolutionen arbeitet bewußt mit diesem Schema, das sich in die Formel kleidet: Zurück zur Einfachheit, zur Natur. Wir begreifen auch, daß jede Periode mit einer solchen Reaktion abschließen kann, sofern nur in ihrem Werdegang das Prinzip der Steigerung mitenthalten ist.

Auf die Periodizität und Systematik des geschichtlichen Verlaufes angewendet, bedeutet dies alles, daß wir an den umfassenden systematischen Einheitsbegriffen festhalten können, auch wenn Teile des Verlaufes sich nicht mit diesem Begriff decken lassen, so lange wir diese Widersprüche auf Grund konstanter Faktoren als Unterbrechungen gerade dieser Entwicklungsperioden und nicht von anderen auffassen können, so lange sie sich also in dem, was sie mit anderen geschichtlichen Prozessen gemeinsam haben, zwar von der übergeordneten Periode emanzipieren, dagegen mit dem, was ihnen ihre geschichtliche Stellung anweist, an der Periode teilnehmen. So wie ein Gegner eines Mannes in seine Biographie hineingehört, so auch die Stilunterbrechung, die grade diesen Stil und keinen andern unterbricht und dies auch qualitativ, nicht blos zeitörtlich, in die Charakteristik einer Periode.

Wir fassen zusammen: Wenn Geschichte einem Vergangenheitswert von Tatsachen entsprechend Tatsachen ihre zeitliche Stellung durch zeitörtliche Attribution anweist oder für bestimmte Zeitwerte die Tatsachen rekonstruiert, so ergeben sich aus dem Material der Kunstgeschichte, den Kunstwerken nach verschiedenen Seiten hin, die das Kunstwerk charakterisieren, verschiedene historische Identifizierungen, und die besonderen Methoden der kunstgeschichtlichen Attribution und Rekonstruktion der Tatsache. Daß durch diese zeitörtliche Attribuierung ein bestimmtes Qualitatives als ein und dasselbe, als einmalig bestimmt wird, bedeutet nicht, daß in qualitativer Hinsicht zeitörtlich Geschiedenes sich nicht wiederholen könne, und daß in dem Zeitablauf, den Zeitdistanzen und den qualitativen Mannigfaltigkeiten nicht bestimmte gesetzliche Beziehungen möglich seien. Sehen wir als Ziel jeder wissenschaftlichen Arbeit die Aufstellung von Gesetzen an, die die Bestimmung der Einzeltatsache von der Empirie unabhängig machen, und die Darstellung der Gesamttatsachen in der Form einer Systematik, die uns statt der Aufzählung aller Einzelfakten ein umfassendes Prädikat für ein Ganzes bietet, so widerstrebt die Aufgabe, eine Tatsache historisch zu fixieren, so wenig dem Begriff des Gesetzes wie die zeitliche Abfolge von Einzelwerken einer Systematik, die die Qualität der Werke und ihre zeitörtliche Attribution gleichzeitig umfaßt. Es gilt also methodisch, dem allgemeinen wissenschaftlichen Ziel folgend, Gesetzes- und Einheitsbegriffe aufzustellen, die diese Aufgabe der zeitörtlichen Bestimmung des qualitativ Bestimmten enthalten. Als Gegensatz zur Naturwissenschaft ergab sich, daß die Berechenbar-

keit gegenseitig qualitativer und zeitörtlicher Bestimmungen nicht durch Wiederholungen garantiert wurde, da sich ja die Zeitortsbestimmung niemals wiederholt. Vielmehr ist grade die qualitative Besonderung des historischen Faktums, die an sich der historischen und auf empirisch quellenmäßiger Feststellung basierenden Aufgabe gleichgültig ist, für die Möglichkeit gesetzlicher Einordnung in den Zeitverlauf notwendig, und die Gesetzlichkeit ist in der Stetigkeit und Parallelität der Veränderung der qualitativen wie der zeitörtlichen Reihe zu suchen. Auch für die Einheitsbegriffe der auf einem weiten örtlichen Bezirk gleichzeitigen Tatsachen oder der auf einem weiten zeitlichen Ablauf gleichörtlichen Tatsachen genügten nicht die zur systematischen Beschreibung dinglicher Einzeltatsachen dienenden Allgemeinbegriffe, die aus den Einzeltatsachen abtrahiert wurden, sondern es mußten an ihre Stelle Begriffe treten, die eine Beziehung, eine Art organischer Einheit herstellen zwischen den Einzeltatsachen, wie sie in den Begriffen des Stiles als ortsumfassender Einheit und des Werdens und Vergehens oder der Entwicklung als zeitumspannender Einheit sich präsentieren, und die erlauben, das Gesetz der Kontinuität im einzelnen mit dem der Gegensätzlichkeit des Ganzen zu vereinen. Die methodische Anwendung dieser Gesetze erfordert, die Abweichungen von der Regel selbst wieder gesetzlich zu begründen durch Zerlegung des Faktums in Komponenten, von denen die eine dem historischen Gesetz der Stetigkeit oder der stilistischen Einheit historischer Systematik entspricht, die andere eine auf Wiederholung beruhende Konstante darstellt, deren Gleichmäßigkeit die historische Individualisierung nicht stört, da diese durch die erste der Komponenten garantiert ist. Ja es wird durch die regelmäßige Wiederholung von gewissen Seiten der Ereignisse, die als Komponenten mit dem Faktor stetiger Veränderung zusammentreten, auch noch wieder die Regelmäßigkeit stetiger Veränderung der Tatsachen unterbrochen und ein wechselvolles Bild des historischen Verlaufes erzielt, ohne dadurch die Berechenbarkeit der Stilkritik und die Periodizität der Systematik zu verhindern. Immer aber bleibt es der Geschichtsforschung überlassen, ob sie die Gesetze anzuwenden vermag, und welche tatsächlichen Beziehungen sich ergeben, oder wie weit sie diese Beziehungen auszudehnen vermag. System und Gesetzlichkeit sind ihr nur als Aufgabe der Zusammenfassung gestellt, und jede gewissenhafte Geschichtsforschung wird registrieren, wie weit die Tatsachen sich in ein System bringen lassen, aber nicht resignieren, wenn sich immer neue Schwierigkeiten dieser Aufgabe entgegenstellen, sondern jeden neuen Widerspruch gegen die Regel nur als Anlaß benutzen, immer wieder die Einheit umzudenken oder Regeln zu finden, die widerspenstige Tatsache mit dem Gesetz in Beziehung zu bringen.

d) Allgemeine Kunstwissenschaft und wissenschaftliche Organisation.

Das werfen wir Herrn Tietze vor: Daß er auf der einen Seite skeptisch jede Gesetzlichkeit in der Geschichte leugnet, gern mit der Berufung darauf, daß alle diese scheinbaren Gesetze nichts Tatsächliches seien, sondern Konstruktionen des menschlichen Geistes, als ob nicht jede Tatsache schon ein Gesetz ihrer Konstitution, ein Bildungsprinzip enthielte. Er macht sich so zum Anwalt einer rein empirischen Geschichtsforschung, die, wenn sie konsequent verführe, nicht weiter als zur Aufweisung einzelner Werke in zeitlicher Folge oder zur zeitörtlichen Attribuierung qualitativ geordneter Einzelwerke käme und in jedem Fall die betreffende Prädizierung, d. h. die Attribution oder Rekonstruktion, der dokumentarischen Feststellung überlassen müßte. Auf der andern Seite stehen die dogmatisch-

sten Behauptungen über gesetzliche Zusammenhänge, die Tietze zum Mitläufer moderner, d. h. gesetzlich und systematisch orientierter Kunstforschung macht und zu Behauptungen kommen läßt, daß jede Zeit ihr bestimmtes Kunstwollen habe, d. h. ein Einheitsprinzip systematischer Art, daß sich kein Werk dieser Einheit entziehen könne, daß es möglich sei, mit stilkritischer Methode jedes Werk haarscharf sozusagen historisch einzureihen. Ebenso dogmatisch sind die vielen als Beispiele eingestreuten Entwicklungsverläufe, die sein Buch besonders reizvoll machen durch die Überblicke über eine Reihe von Entwicklungsabläufen, z. B. der Rezeptionen der Antike, des literarischen Kunsturteils, der Geschichte einzelner Periodenbegriffe und anderes mehr, wie sie ein vielseitig und gründlich orientierter Autor zu geben vermag. Aber einzeln besehen, unterscheidet sich doch keine dieser Zusammenfassungen von den Verallgemeinerungen und Systemisierungen des geschichtlichen Verlaufes, die Tietze anderen Autoren zum Vorwurf macht. Überhaupt ist das Buch belastet mit Geschichte, Beispielen angewandter Methode, nur die Methode und die Rechtfertigung der Begriffe fehlen, unter denen sich die Systemisierung der Kunstgeschichte und die eigenen Zusammenfassungen des Verfassers vollziehen sollen, für alle die, denen historisches Wissen mehr als begriffliche Klarheit über die methodische Grundlegung ihrer Wissenschaft am Herzen liegt, sicherlich etwas, was das Buch besonders empfiehlt.

Die bewußte Anerkennung alles dessen, was die rein empirische Feststellung des Einzelnen angeht, hat bewirkt, daß unter dem Kapitel Methode hauptsächlich Gesichtspunkte verhandelt werden, die die eigentlichen kunstgeschichtlichen Aufgaben erst vorbereiten, die der Quellenkunde, dagegen im Kapitel über Wesen der Kunstgeschichte und Auffassung und Darstellung die eigentlichen kunstgeschichtlichen Methoden gestreift werden, ohne daß es zu einer wirklichen Klärung der Begriffe kommt.

Denn wenn von einer Anarchie in der Kunstgeschichte die Rede sein soll, dann doch einmal in der Hinsicht, daß im Veröffentlichen von Notizen dokumentarischer Art oder von unbekannten Werken, also von historischen Attributionen und Rekonstruktionen sich ein Kleinbetrieb der Kunstgeschichte breit zu machen beginnt, der, an sich wertvoll und unerläßlich, den Wert historischer Arbeit vom Zufall oder vom Reisegeld abhängig macht und den Blick für die großen Zusammenhänge trübt. Auf der andern Seite wird die Kunstgeschichte davon bedroht, daß in den Begriffen, mit denen die größere Zusammenhänge suchende Kunstgeschichte arbeitet, sich ein logischer Dilettantismus verrät einerseits in der oberflächlichen Berücksichtigung der Fakten, die man zur Konstruktion der Begriffe heranzieht, auf Seite mehr philosophisch als kunsthistorisch gebildeter Autoren, andererseits bei Kunsthistorikern in der logischen Synthese und erkenntnistheoretischen Begründung, mit der man künstlerische Tatsächlichkeiten zu Begriffen formt. Und da die Kleinarbeit als Ausgangspunkt immer ihr Recht behält und nur ihre Anmaßung zurückgewiesen werden muß, wegen ihrer angeblichen Sicherheit und Zuverlässigkeit als einzig wissenschaftlich zu gelten, so liegt die größere Gefahr für eine Anarchie der Kunstgeschichte in der Laxheit ihrer Begriffe und dem logischen Dilettantismus ihrer Vertreter. Und hierfür ist uns Tietze selber Beweis genug, und wenn wir aus nichts anderem das erschließen würden als aus der Tatsache, daß ein Buch, das sich durch seine zwingende Logik und seinen systematischen Aufbau rechtfertigen soll, fast jeden seiner Sätze mit einer Autorität belegt, die durch ihre Glaubwürdigkeit den Gedanken als Quelle rechtfertigen soll. Es gibt kaum etwas Störenderes, als auf einer einzigen Seite den Gedankengang drei- bis viermal durch

Belege für ganz selbstverständliche Behauptungen unterbrochen zu sehen. Und daß die Disposition des Buches eine ziemlich übereinstimmende Wiederholung der von Bernheims historischer Methode ist, zeigt, daß der Ausgangspunkt Tietzes nicht die Kunstwerke und die Kunstgeschichte waren, sondern eine sich mit der Überlieferung dokumentarischer Art befassende reine Geschichtswissenschaft.

Dieser Gefahr zu begegnen, aus Begriffen, die nicht aus kunstgeschichtlichem Material gewonnen sind, Konstruktionen für die Kunstgeschichte aufzustellen, und mit Begriffen, die nicht logisch verarbeitet sind, die kunstgeschichtlichen Aufgaben einzuengen und zu fälschen, bedarf es einer systematischen Kunstwissenschaft, die des Tatsachenmaterials so wenig wie die Kunstgeschichte entbehren kann, sich aber allein auf die qualitativen Möglichkeiten und Zusammenhänge einläßt und diese in ein System bringt, ohne sich um die raumzeitliche Attribuierung oder um historische Rekonstruktionen zu kümmern. Zugleich sorgt sie aber dafür, daß die Wissenschaft, die die geschichtliche Einordnung und Rekonstruktion besorgt, die Kunstgeschichte, Subjektsbegriffe in die Hand bekommt, von denen sie ihre historischen Urteile fällen kann, oder mit denen sie zu Parallelen von qualitativen Reihen mit zeitörtlichen gelangen kann. Gehen wir von der Erforschung des Kunstwerkes aus als des eine Wissenschaft und einen Wissensbetrieb zusammenhaltenden Materials, so ergeben sich systematische Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte als methodisch gänzlich verschiedene Forschungsrichtungen, von denen die eine, die systematische, notgedrungen an der Philosophie, d. h. logisch und erkenntnistheoretisch orientiert ist, die andere, da sie als Wissenschaft von Vergangenem auf Überlieferung angewiesen ist, an einer Wissenschaft, die sich die Kritik der literarischen Überlieferung zum Ziel gesetzt hat. Diese reine Geschichtswissenschaft zu nennen, dürfte auf die Dauer sich nicht empfehlen, da in demselben Maße, wie die politischen Begebenheiten nur e i n qualifiziertes Material werden, neben dem Rechts-, Sprach-, Kunst- und andere Geschichten sich auftun, die Quellenkritik ein besonderes methodisches Verfahren sein wird, das außerhalb der Beurteilung der besonderen Materie die Überlieferungen etwa als Dokumentenkunde behandelt, aus denen alle Geschichten gleichmäßig schöpfen. Die verschiedenen Forschungsmethoden innerhalb eines Tatsachenkomplexes, die systematische Materialbearbeitung einerseits, die zeitörtliche Attribuierung und Rekonstruktion andererseits, von denen jede wieder auf die andere angewiesen ist, machen es notwendig, hier ein Gebiet allgemeiner Kunstforschung anzuerkennen, das mit dem Namen der Kunstgeschichte nur einseitig bezeichnet sein würde, und mit dem Ausdruck der allgemeinen Kunstwissenschaft sich wohl am besten benennen läßt. Auf jedem anderen Gebiet steht die systematisch-begriffliche Behandlung des Stoffes neben der Geschichte und geht ihr praktisch voran, wir haben eine Rechtswissenschaft systematischer Art neben Rechtsgeschichte, Politik neben politischer Geschichte, systematische neben historischer Nationalökonomie, Physik neben Erdgeschichte, warum sollte es in der Kunstgeschichte anders sein? Es ist nur anders, weil das Kunstwerk, soweit es materielles Ding ist, dazu geführt hat, sich mit Begriffen bei der historischen Attribuierung zu begnügen, die wir von unserer Naturerkenntnis her gewohnt sind. Im selben Augenblick aber, wo wir uns von dieser unglaublichen Primitivität dieser Kunstbegriffe losmachen, haben wir nicht nur eine systematische Kunstwissenschaft nötig, sondern stellen sich eine Fülle neuer historischer Aufgaben, weil neuer Tatsachen, für die Attribuierung ein.

Die Anerkennung der Selbständigkeit systematischer Kunstbetrachtung neben der historischen und der Einheit beider in dem Ausgehen von demselben Gegenstand,

den Kunstwerken, hat auch praktisch ihre Konsequenzen. Die wissenschaftliche Organisation, besonders nach Seite des Unterrichts, macht beim Ausgehen von denselben Gegenständen eine fachliche Trennung nach Forschungsmethoden, also nach systematischer und historischer Seite, nicht wünschenswert, wohl aber eine Anerkennung der Resultate beider Richtungen innerhalb des einen Faches. Es darf nicht vorkommen, daß eine systematisch begriffliche Behandlung der bildenden Kunst als Doktorarbeit nicht zugelassen wird, oder daß man bei der Bewerbung um Zulaß in eine wissenschaftliche Organisation von der Kunstgeschichte wegen der systematischen Betrachtungsweise an die Philosophie, von dieser wegen der Beschränkung auf das Gebiet der Kunst an die Kunstgeschichte verwiesen wird. Die geringschätzige Aufnahme, die Schmarsows Arbeiten grade in der Wiener Schule gefunden haben, obwohl man ihm das Verdienst ernstlicher Bemühungen um den geistigen Gehalt der Kunst auch dann nicht absprechen kann, wenn man seine begrifflichen Resultate nicht als endgültig zu akzeptieren geneigt ist, ist vom Standpunkt der allgemeinen Kunstwissenschaft und deshalb auch einer geisteswissenschaftlich orientierten Kunstgeschichte etwas Unerhörtes. Nur aus der Verkennung der Methode der Kunstgeschichte und der Aufgaben einer systematischen Kunstbetrachtung heraus kann es kommen, daß Wölfflins Klassische Kunst, das Musterbeispiel für die systematische Feststellung eines Stilbegriffes an einem bestimmten historischen Material, damit kritisiert wurde — freilich mehr in privatem Gespräch als öffentlich —, daß in dem Buche nichts Neues enthalten sei, womit man meint, daß keine neuen, bis dahin unbekannten Werke vorgeführt, oder keine bekannten neu attribuiert seien. Aus eigener Erfahrung kann ich dasselbe Urteil anführen aus einer Kritik über mein Buch über Rembrandts Radierungen, in dem ich versuchte, die anschaulichen Bedeutungen der Radierungen zu rekonstruieren und in ihrer historischen Folge systematisch zu ordnen, eine Aufgabe, die also sowohl nach Seite der Rekonstruktion und Attribution neu als auch rein historisch war, deren Lösung aber natürlich in jeder Weise kritisierbar war. Man mochte also von hier aus das Buch beurteilen wie man wollte, und es könnte alles falsch darin sein, aber das Urteil eines das Buch fast über Gebühr lobenden Kritikers, es enthielte eigentlich nichts Neues, muß uns in der Forderung bestärken, daß eine systematische Kunstwissenschaft erst einmal die anschaulichen Werte der Kunst in ihrer vollen Bedeutung klarlege, damit auch eine Geschichte solcher anschaulicher Werte auf Verständnis rechnen kann. Verweist man aber diese Systematik anschaulicher Inhalte der Kunst und der Einheitsbegriffe der Stile aus dem organisierten Wissensbetrieb der Kunstgeschichte, so liegt die Gefahr vor, daß man sie, da sie auch bei der Philosophie und Ästhetik — trotz Tietzes Behauptung — keine Heimat hat, leichtsinniger und unverantwortlicher Ästhetisiererei in die Arme treibt.

Die Verpflichtung, die der akademische Betrieb, aber auch sonst jede wissenschaftliche Organisation den Vertretern einer Disziplin auferlegt, ist eine Gewähr dafür, daß die Systematik mit vollster Berücksichtigung aller Tatsachen betrieben wird. Und unter uns sei es gesagt, daß bei aller Anerkennung der Kombinationsgabe, die Überlieferung und Kunstwerke historisch verknüpft, die schwierigere Denkaufgabe immer auf Seite der systematischen Betrachtung liegen wird, wozu noch die Schwierigkeit kommt, daß jeder systematische Begriff prinzipiell immer die Kenntnis des gesamten Kunstmaterials voraussetzt, während die historische Betrachtung, wenn die Begriffe feststehen, sich mit einem bestimmten Kreis von Tatsachen begnügen kann. Daher kann jede rein historische Arbeit zu Resultaten kommen, die bis zu gewissem Grade gesichert sind und Bestand haben, während

jede systematische Betrachtung die Aufgabe nur einen Schritt der Lösung näher bringt, aber durch jede bessere Lösung verdrängt und ersetzt werden kann und auch mit jedem Zuwachs an Material revidiert werden muß. So werden der logischen Aufgaben systematischer Betrachtung wegen zu ihr mehr als zur historischen sich spezifische Begabungen finden, ähnlich etwa wie in Mathematik, und sie sollten sich weder durch ein Evangelium der Wiener Schule noch durch eine fälschlich sogenannte Methode der Kunstwissenschaft noch durch die in dem Wesen systematischer Betrachtung liegende Problematik, sich einem Ziel nur nähern, es nie ergreifen zu können, davon abhalten lassen, der Aufgabe eines Systems der bildenden Künste ihre Kräfte und ihr Leben zu widmen, und dieses Ziel als das ihrige im Auge zu behalten, auch wenn auf dem Wege dorthin hier und da auch eine rein historische Arbeit abfällt. Was sie damit leisten, sind Bausteine zu einer allgemeinen Kunstwissenschaft, die Geschichte und Systematik gleichmäßig umfaßt und, ohne die Verschiedenheit ihrer Methoden zu verwischen, beide aufeinander verweist, die eine, indem diese mit historischer Rekonstruktion der Systematik neue Tatsachen verschafft, die andere, indem diese für die Tatsachen der Geschichte immer präzisere und klarere Begriffe vermittelt.

REZENSIONEN

A. BREDIUS, Künstler-Inventare. I. Teil. Haag 1915, Mart. Nijhoff. Quellenstudien zur holländ. Kunstgeschichte V. — VIII und 368 S.

Außer Bredius gibt es keinen Kenner der holländischen Malerei, der zugleich Archivforscher wäre. Die Fähigkeit, sich dem Gegenstande von zwei Seiten zu nähern, ist der wissenschaftlichen Phantasie dieses Gelehrten zugute gekommen. Unermüdlich und mit dem seiner Natur eigenen Enthusiasmus hat Bredius in Bildergalerien und in Archiven gearbeitet. Die Erfahrungen, die er hier gewonnen hatte, haben ihm dort geholfen.

Was Bredius aus den Akten an Daten zu Tage gebracht hat, ist jedem Freunde der holländischen Kunst vertraut, eine Fülle von Tatsachen, von denen jede, für sich betrachtet, unscheinbar ist, die aber im Ganzen das Gerüst unserer Vorstellung ausgebaut und befestigt haben. In vielen kleinen Aufsätzen, die zumeist in „Oud Holland" erschienen sind, hat der holländische Forscher uns an seinen Entdeckerfreuden teilnehmen lassen.

Der jüngst erschienene Band enthält Archivalien von besonderer Art, Bilderlisten aus Notariatsakten, Eigentumsverzeichnisse, wie sie gewöhnlich nach dem Ableben der Maler aufgenommen wurden. Unter den Meistern, deren Nachlaß an eigenen und fremden Arbeiten hier aufgeführt erscheint, sind die meisten wenig bekannt, doch fehlt es nicht an geachteten Namen, wie Jan M. Molenaer, Jan Lievens, Pieter Quast und Cornelis Dusart.

Die Zahl der holländischen Maler im 17. Jahrhundert ist verwirrend groß. Die Bemühung, sie auseinander zu halten, sie zu gruppieren, stilkritisch und mit Hilfe der zum Glück nicht seltenen Signaturen, kann keineswegs als abgeschlossen gelten. Die Nachlaßinventare leisten der Stilkritik in mehr als einer Art wertvolle Unterstützung. Zwar ist's in wenigen Fällen möglich, ein in diesen Listen verzeichnetes Gemälde mit einem vorhandenen zu identifizieren — zumeist ist die Beschreibung nicht ausführlich genug —, aber wegweisend unter Umständen kann es schon werden, wenn wir z. B. erfahren, daß ein als Landschaftsmaler bekannter Meister auch Stilleben gemalt habe. Ganz unbekannte Malernamen kommen vor, auf die wir, bisher ungedeutete oder falsch gedeutete, Initialen bekannter Bilder beziehen können. Fördernd wird der Einblick in Beziehungen zwischen zwei Meistern, wenn wir z. B. sehen, daß der eine Bilder von dem anderen besaß. Vorsicht wird dem Bilderkenner empfohlen, indem er lernt, wie viele Kopien nach Gemälden von den beliebten Malern des 17. Jahrhunderts man schon im 17. Jahrhundert hatte, indem er z. B. liest, daß Dusart Bilder hinterließ, die Isak Ostade begonnen, Dusart fertiggestellt hatte.

Mit gesteigertem Interesse finden wir zuweilen Wertangaben in den Bilderlisten, so in den Inventaren des Kunsthändlers Johannes de Renialme von 1640 und 1657 und werden unterrichtet über die zeitgenössische, von der unsrigen weit abweichende Schätzung.

Bredius begnügt sich nicht damit, die Texte genau abzuschreiben, er wählt aus, deutet und verwertet das Material. Er macht es dem Leser bequem und gibt den Extrakt in übersichtlicher Form. Als Bilderkenner vermag er das Ertragreiche und Wichtige aus der Masse gleichgültiger Aufzeichnungen herauszugreifen.

Ein Beispiel: es gibt eine Reihe von Stilleben mit Pfirsichen, die auf Grund der Signatur A. C. dem Albert Cuyp zugeschrieben worden sind. Bredius hatte stilkritische Bedenken gegen diese Bestimmung. Im Nachlaß der Mutter zweier fast unbekannter Maler mit Namen Abraham und Barent Calraet kommen Stilleben mit Pfirsichen vor. In demselben Inventar ist von Kopien nach Cuyp die Rede. Bredius zieht den Schluß, Abraham Calraet sei der Autor der mit A. C. signierten Stilleben.

Der Stilkritiker, der es stets mit Eindrücken und Meinungen zu tun hat, und dem oft unbehaglich wird auf dem schwankenden Boden, wird sich dankbar mit den Tatsachen vertraut machen, die Bredius ermittelt hat, und sich auch der kleinsten so gewonnenen Sicherheit freuen.

Max J. Friedländer.

MOELLER VAN DEN BRUCK, Der preußische Stil. Mit 34 Tafeln. Verlag von R. Piper & Co., München 1916.

Unter obigem Titel vereinigt sich eine Reihe von Skizzen aus der brandenburgisch-preußischen Kunst- und Geistesgeschichte; jede bildet ein Essai für sich, doch werden sie verknüpft durch die Herausarbeitung der allen Stilperioden, Persönlichkeiten und Kunstäußerungen des brandenburgisch-preußischen Bodens gemeinsamen Charakterzüge. Das mit Worten schwer zu beschreibende, aber von jedermann beim ersten Anblick deutlich empfundene eigentümliche, eben „preußische" Moment in der altmärkischen, der altpotsdamer und altberliner Kunst bis ins Mittelalter, in die Cister-

zienser- und Hansazeit hinein, wird dem Leser nahe zu bringen gesucht. Die einleitenden Kapitel schildern die Entstehung des preußischen Volkstums, den Verschmelzungsprozeß des Wendentums mit der germanischen Kolonialbevölkerung, die Christianisierung und Kolonisierung durch die Askanier und den Cisterzienserorden, mit Seitenblicken auf die gleichzeitige Entstehung der deutschen Kolonie im äußersten Osten, des Deutschordensstaates in Preußen, die im Gefolge davon erwachsende Blüte des Backsteinbaus vom 13. bis 15. Jahrhundert. Es folgen als weitere Abschnitte die Verknüpfung des Ordensstaates Preußen mit dem Kurstaate Brandenburg zu einem einheitlichen Staatswesen unter dem Großen Kurfürsten, mit dem auch die Kunst ihre neuzeitliche Entwicklung beginnt; die Charakteristik Schlüters, des größten, aber am wenigsten „preußischen" Künstlers; die Ausgestaltung des eigentlich preußischen Stils in Heer, Beamtenschaft und Kunst unter Friedrich Wilhelm I.; eine Schilderung der Potsdamer Architektur, besonders unter dem alten Fritz; eine umfangreiche Darstellung der Kunst Friedrich Gillys; die Ausprägung der Physiognomie Berlins durch die Tätigkeit der klassizistischen Architekten, der Schule des Langhans, Gilly und Schinkels; endlich als Beschluß die Auflösung des national-preußischen Stils in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Preußen mehr und mehr im gesamten Norddeutschland und endlich im größeren geeinigten Deutschland aufging. Jeder dieser Abschnitte, die von kurzen Ausführungen allgemeiner ästhetischer Art (Monumentalität, Idylle) durchsetzt sind, wird von einigen prägnanten, mit sicherem Geschmack und Blick für das Wesentliche ausgewählten Abbildungen illustriert, im ganzen 34, vortrefflich reproduziert. Unter den mannigfaltigen Gesichtspunkten kunstgeschichtlicher Betrachtung ist einer der dankbarsten und reizvollsten, ein geographisch, stammesgeschichtlich oder politisch abgeschlossenes Gebiet im Zusammenhange zu betrachten, und zu untersuchen, wie weit die Kraft des Erdreichs, die Zusammensetzung der Bevölkerung und ihre politischen Schicksale im Laufe der Jahrhunderte die allgemeine Stilentwicklung in bestimmter nationaler Weise nüancieren. Und dieses Thema ist hier an der Hand des uns besonders naheliegenden preußischen Phänomens mit Originalität und Fleiß, unter geschickter Benutzung fremder Forschungen, behandelt. Die Gefahr hierbei ist nur die, daß man die aus anderen Produkten des geistigen, politischen und Kulturlebens gewonnenen Vorstellungen und Begriffe auf die Erklärung der Kunstschöpfungen ohne weiteres anwendet, statt diese rein durch sich selbst sprechen und aus ihren eigenen künstlerischen Lebensbedingungen erklären zu lassen. Und dieser Gefahr ist der Verfasser nicht entgangen. Auch wird durch den gewaltsamen Versuch, eine Masse von lebendig unter tausenderlei Zufälligkeiten geschaffenen Werken verschiedenster Art auf einen Nenner zu bringen, den Gegenständen selbst ihr individueller Zauber genommen. Man sucht hier vieles mit Worten auszudrücken, was sich schwer oder kaum definieren läßt, die Sachen selbst büßen dabei leicht ihren Reiz ein. Besonders schlecht paßt aber gerade zu dem Selbstverständlichen, Schlichten und Sachgemäßen der preußischen Kunst die bald wortreiche, mit gesuchten Bildern überhäufte, bald künstlich epigrammatisch zugespitzte Schreibweise Moellers, die in ein Feuilleton eher als in ein geschlossenes Buch gehört; wie auch bereits durch das kokette Motto vor dem Titel „als ein Bekenntnis zu Hegel und Clausewitz" der Charakter der Absichtlichkeit und des Bewußten, Prätensiösen, ausgesprochen wird, von dem leider das Buch nicht freigesprochen werden kann.

Hermann Schmitz.

HANS ROSE, Die Baukunst der Cisterzienser. Verlag von F. Bruckmann, München 1916.

Es ist eine Freude für den Kritiker, wenn er seine Besprechung eines neu erscheinenden Werkes in die Form des Dankes kleiden kann. Hans Roses Arbeit über die Baukunst der Cisterzienser ist eine Bereicherung der Wissenschaft, die gerade heute den deutschen Kunsthistoriker mit Genugtuung erfüllt, denn wie der Stil von Frankreich ausging, so erfordert auch seine Kenntnis in erster Linie eine gründliche Erforschung französischer Bauten. Rose betrachtet den Stil der Mönche aus Citeaux von einem anderen Gesichtspunkt als seine Vorgänger. Er faßt die Ordensbaukunst zunächst als eine Phase der burgundischen Frühgotik auf, deren Modifikation durch die Ordensregel lediglich negativer Natur wäre. Diesen Gedanken erläutert er durch eine genaue Untersuchung der wichtigsten typischen Bauglieder cisterziensischer Kirchen. Er weist vor allem darauf hin, daß das asketische Moment, welches zur Ausscheidung vieler romanischer Zierformen aus den Kirchenbauten führte, nicht allein auf ein mönchisches Prinzip zurückzuführen ist, sondern ebenso sehr dem burgundischen Raumgefühl entspringt. Er weist auf die cisterziensischen Baumeister als diejenigen, deren Aufgabe es war, den gotischen Stil in Burgund einzuführen und diesen Stil hier der nationalen

Geschmacksrichtung anzupassen. Mit dem Bedachungsproblem anfangend, erläutert der Verfasser an einer Reihe von Beispielen aus Burgund, Italien und Deutschland, wie das Kreuzrippengewölbe, indem es die Tonnenwölbung verdrängt, die romanisch-antikisierende Bauweise der Burgunder in gotischem Sinne ummodelt. Von hier geht er über zu den Raumproportionen. Er erkennt in den Cisterziensern die Baukünstler, welche den vorhandenen Raumgeschmack Burgunds in einen festen Stil umwandelten. Das Wesentliche dieses Raumstils ist die ganz ungotische Verminderung der Höhe und Vermehrung der Breite; und diese ursprünglich nur der burgundischen Sinnesrichtung entsprechende Bauweise finden wir als cisterziensisches Schulgut in Deutschland wieder.

Die Betrachtung des Außenbaues geht natürlich vom Turmverbot aus, welchem die Cisterzienserbauten ihre breithingelagerte Silhouette verdanken. Im Zusammenhang damit wird die Vorhalle besprochen, welche zugleich den Charakter der Westfront bestimmt und sie als Fassade wirkungslos macht. Es bleibt dann noch die Behandlung der Fenster- und Chorbildung und des Strebesystems übrig, um den cisterziensischen Außenbau in allen seinen Teilen klar zu entwickeln. Bei dem Innenbau, dessen räumliche Proportionen zu Anfang des Buches erörtert sind, handelt es sich lediglich um die Pfeiler- und Wandbildung. Die Einwirkung der Gotik auf die burgundischen Formelemente oder ihre Ablehnung durch das burgundische Raumgefühl sind allenthalben berücksichtigt. Wir gewinnen aus dieser Arbeit einen vollständigen Begriff vom Wesen und Charakter des Cisterzienserbaues, wir sehen ihn nicht nur in seiner einzelnen typischen Erscheinung, sondern in seinem Zusammenhang mit dem Ganzen der Architekturentwicklung, mit dem romanisch-antikisierenden Geschmack der Burgunder einerseits, mit der aus Nordfrankreich eindringenden gotischen Willensmeinung andererseits. Die übersichtliche Klarheit der Einteilung, die Präzision und Deutlichkeit der Sprache, der sachliche Ernst der wissenschaftlichen Darstellung tragen ebenso wie die sorgfältig gewählten Illustrationen zum Lehrwert dieses tüchtigen Werkes bei.

Robert West.

ROBERT REHLEN, Kleine Kriegs-Kunstgeschichte. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Es hätte eine Riesenaufgabe werden können (oder müssen?), die sich der Verfasser der vorliegenden kleinen, noch nicht ganz hundert Seiten starken Broschüre gesteckt hat. Es hätte darauf hinauskommen können, die ganze europäische Kunst in ihren mannigfachen wechselseitigen Beziehungen einer grundlegenden Untersuchung zu unterziehen. Doch dieses Büchlein ist am Anfang des ungeheuren Weltkrieges entstanden; damals, als man sich des fast grenzenlosen Umfanges dieses Völkerkampfes noch nicht in vollem Maße inne zu werden wagte. Es ist die Zeit der Kathedralenbeschießung in Nordfrankreich, aus deren furchtbarer Empörungsstimmung wohl das seelische Bedürfnis erwachsen sein mochte, die Kunst in diesen uns ursprünglich stammverwandten, westlichen feindlichen Gebieten einer großzügigen, aber doch knappen Betrachtung zu würdigen. Weder hat der Verfasser an Italien gedacht, noch hat er die Balkanländer in den Kreis seiner Studien gezogen, noch auch hat er es unternehmen können, das Riesengebiet der übrigen östlichen Kulturen und Halbkulturen irgendwie ausführlicher zu würdigen. Es geht nun zwar nicht an, dem Verfasser daraus einen Vorwurf zu machen. Denn einerseits haben eben in solchen beispiellos ungewöhnlichen Zeitläuften auch Bücher ihre besonderen Ausnahmegesetze, andererseits aber wollte wohl der Verlag absichtlich nur eine sogenannte „kurzgefaßte" Kunstgeschichte der vom Kriege am unmittelbarsten getroffenen Länderstriche herausgeben. Aber ein Vorwurf kann dem Verfasser nicht erspart werden: daß er nämlich in der Ökonomie seines Buches nicht ganz folgerichtig verfahren ist. Schärfer gesagt: er hat, wohl aus dem Gefühl heraus, daß sich seine kleine Arbeit in allererster Linie an den gebildeten Laien und den kunstdurstigen Feldgrauen wendet, der Kunst in Belgien und Nordfrankreich ein so liebevolles Verweilen bei Einzelheiten zugewendet, daß er damit etwa zwei Drittel des Büchleins ausfüllt und nur etwa ein Drittel der Kunst Londons und „alles Übrigen" widmen kann. Das heißt denn doch wohl, in der Volkstümlichkeit etwas zu weit gehen und der Aktualität und der Allgemeinbeliebtheit gewisser Kunstgebiete zu viele Konzessionen machen. Gerade darin hätte sich der Verfasser als Fachmann erweisen müssen, daß er auch das Minderbekannte in das rechte Licht hätte setzen müssen. Freilich ist dabei zu berücksichtigen, daß uns die Forschungsresultate über die Kunst fast aller östlichen Länder noch ziemlich verborgen geblieben sind, und wir hatten ja an dieser Stelle bei der Besprechung des Buches von Eliasberg über „Russische Kunst" leider bereits darauf hinweisen müssen, wie fast gänzlich im Dunkeln uns auch der Verfasser dieses, gleichfalls leider allzu knapp gehaltenen Buches über

vieles eigentlich Charakteristisches in der russischen Kunst läßt. Vielleicht hängt diese summarische Arbeitsweise einerseits mit einer gewissen Eiligkeit zusammen, mit der das Büchlein, vielleicht im Auftrage des Verlages, bei gedrängter Zusammenfassung des Wichtigsten niedergeschrieben wurde. Andererseits sind die Verleger durch gewisse äußere Schwierigkeiten in der Herstellung der Bücher gezwungen, die Autoren zu möglichster Knappheit zu veranlassen. Immerhin wollen wir nicht undankbar sein und vielmehr anerkennen, daß es dem Verfasser gelungen ist, seinen Gegenstand in großen Zügen (wenn auch nicht immer großzügig!) zu behandeln. Ganz besonders liebevoll und scharfsinnig in der Wahl der Stoffe ist ihm Belgien gelungen: nichts ist ja gerade auf diesem kunstgeschwängerten Gebiete schwieriger, als in knappestem Rahmen das in Architektur und Malerei Wichtigste zu umfassen und dabei auch noch Raum für einige hervorragende Abbildungs-Hinweise zu schaffen. Hierin ist der Verfasser im Ganzen recht geschickt vorgegangen; er zeigt uns z. B. das unvergängliche Abendmahl des Dirk Bouts aus Löwen und das wundervolle Rathaus des Matthäus de Layens mit seinem „vom Maßwerkfiligran umsponnenen Dach", und er gibt uns auch einen Einblick in die, ja leider durch die Kriegsfurie vernichtete Löwener Universitätsbibliothek. Ähnlich geht er bei den übrigen belgischen Städten vor und unterläßt es nicht, auch die kleinen und kleinsten Städte wenigstens mit einem Streiflicht zu beleuchten. (Als besonders scharf ausgeführt sei hier als Reproduktions-Kunstwerk die Photographie von Rogier v. d. Weyden's Wunderwerk, „Die sieben Sakramente" hervorgehoben!) Den Glanzpunkt des Büchleins bildet wohl die Behandlung von Gent und Brügge; freilich sind das die allerdankbarsten und meiststudierten Gebiete der niederländischen Kunstgeschichte überhaupt. Sobald aber der Verfasser die Grenze betritt, wo das französische Flandern beginnt, dann wird er ganz leise, aber doch immerhin merklich summarischer in seiner Betrachtungsweise: Orte, wie Cambrai, Douai, Dünkirchen, werden mit einigen Zeilen abgefertigt, und erst Reims regt den Verfasser wieder zu breiterem Ausholen an. Andererseits hat sich Rehlen, z. B. bei der überaus schwierigen Darstellung des Kunstreiches, das wir unter dem Begriffe Paris einbegreifen, bemüht, das Wichtigste herauszusuchen, und er hat hier auch in den Abbildungen einige gute Stichproben des Unvergänglichen aus allen Perioden der Baugeschichte dieser merkwürdigen und schicksalsreichsten Stadt Europas zu wählen gewußt. Ebenso ist es dem Verfasser auch bei London gelungen, gleichsam aus der Vogelperspektive von einer kunsthistorischen Höhenwarte aus einige wichtigste architektonische Stilbeispiele der Themsemetropole herauszugreifen. Wenn wir uns grundsätzlich damit einverstanden erklären, aus dem östlichen Kriegsgebiete nur über die Hauptstädte kunstgeschichtlich Beglaubigtes erfahren zu wollen, so mag vielen Lesern auch dieser letzte Teil des Büchleins, den wir vom fachmännischen Standpunkt nur einen Anhang nennen können, manche Anregung bieten. Auf jeden Fall sei dem Verfasser und dem Verlage dringendst empfohlen, so bald wie möglich eine erweiterte Neuauflage des Buches herzustellen, in die dann auch Italien und die anderen in den Krieg hineingerissenen Länder, namentlich die Balkangebiete, mit einbezogen werden müßten. Noch praktischer wäre es vielleicht, wenn man kleine kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen der verschiedenen Kriegsgebiete in Broschüren von ähnlicher Stärke und ebenso mustergültiger Ausstattung vorbereiten wollte. Man hätte dann weit mehr Ruhe, die Kunstgeschichte der einzelnen Länder zu behandeln und könnte auch mit den Abbildungen etwas ausgiebiger verfahren. Der Gedanke der Herausgabe einer kleinen Kriegs-Kunstgeschichte als solcher war jedenfalls außerordentlich glücklich.

Artur Neißer.

DAS GRAPHISCHE WERK VON LOVIS CORINTH.

Das umfangreiche und weit verstreute graphi- Werk von Lovis Corinth soll in einer groß angelegten Veröffentlichung bearbeitet werden. Da neben der kritischen Würdigung des Meisters ein möglichst genauer Katalog aller seiner Radierungen und Lithographien angestrebt wird, der alle Zustände, Probedrucke und verschiedenen Ausführungen der einzelnen Blätter enthält, bittet der Bearbeiter, Herr Dr. Karl Schwarz, alle Besitzer Corinthscher Blätter, ihn durch gütige Mitteilung über Probedrucke und einzelne seltene Blätter zu unterstützen und so an der möglichsten Vollständigkeit des Werkes mitzuwirken. Alle Zuschriften werden an die Adresse des Bearbeiters: Berlin W. 30, Aschaffenburger Straße 20, erbeten.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 5/6:

EDM. WILH. BRAUN-Troppau, Ein bezeichnetes Werk von Gottfried Spiller. (2 Abb.)

CHRISTIAN SCHERER, Neuerwerbungen des Herzogl. Museums zu Braunschweig. (28 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 6:

WILHELM HAUSENSTEIN, Maler Otto Kopp-München. (2 Taf., 10 Abb.)

FRIED LÜBBECKE, Kriegergrabmal u. Kriegerdenkmal (zur Mannheimer Ausstellung).

LUDWIG KAINER, Vier Gemälde.

HANS SCHLIEPMANN, Lotte Nicklaß, eine neue Schwarzkünstlerin. (8 Abb.)

ALFRED MAYER, Hanns Holdt-München. Ein Künstler der Kamera. (1 Taf., 8 Abb.)

ROB. CORWEGH, Kunstgewerbe und Luxus.

A. R—R., Fritz Zeymers „Haus G" in Währing. (5 Taf., 11 Abb.)

PAUL FECHTER (z. Z. Lille), Neue Wege zur Kriegskunst.

KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 6:

EMIL WALDMANN, Karl Walsers Wandmalerei. (1 farb. Taf., 14 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Max Slevogt. (1 farb. Taf., 14 Abb.)

WALTER KURT BEHRENDT, Hans Grisebach. (16 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXVII., Heft 6:

HERMANN UHDE-BERNAYS, Zur Charakterisierung der Arbeitsweise Carl Spitzwegs. (14 Abb.)

WILHELM VON BODE, Emanuel de Witte. (1 Taf., 4 Abb.)

HUGO KEHRER, Über die Echtheit von Dürers Dresdner Crucifixus. (10 Abb.)

WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST.

XXXII, 5/6:

HERMANN MUTHESIUS, Deutsches Bauschaffen nach dem Kriege.

KARL WIDMER, Die Platzanlagen des Karlsruher Hauptbahnhofs. (30 Abb.)

ROBERT BREUER, Das Bootshaus „Elektra" in Oberschönweide. (12 Abb.)

ERNST MAY, Aus dem Kriegsskizzenbuche eines Architekten. (12 Abb.)

FRITZ STAHL, Landhaus Hauptner in Zehlendorf. (33 Abb.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVII., Heft 6:

E. LÜTHGEN, Stilverwirrung im Kunstgewerbe.

W. SCH., Die Bibliothek J. H. Jeidels.

BRUNO TAUT, Der Roland von Brandenburg. (2 Abb.)

HUGO HILLIG, Kunstgewerbliche Symbolik.

Arbeiten von Anneliese Wildemann-Bonn. (14 Abb.)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

Neue Folge, XXXVII. Jahrg. Nr. 170.

PHILIPP LEDERER, Seltene griechische Münzen der Sammlung Arthur v. Gwinner. (Forts.) (2 Abb.)

CARL W. SCHERER, Ein Beitrag z. pfälzischen Münzkunde. (Schluß.) (3 Abb.)

EMIL BAHRFELDT, Altmärkischer Münzenfund.

XXXVII., 171:

H. HALKE, Der Knappschaftsaltar in der St. Annakirche zu Annaberg in Sachsen. (1 Abb.)

PHILIPP LEDERER, Seltene griechische Münzen der Sammlung Arthur v. Gwinner. (Fortsetzung.) (1 Taf., 3 Abb.)

EMIL BAHRFELDT, Altmärkischer Münzenfund. (Fortsetzung.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

VI, 2:

W. SCHÄFER, Die Jungmannschaft der rheinländischen Kunst auf der Weihnachtsausstellung des Verbandes in Wiesbaden. (4 Taf., 23 Abb.)

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

Nr. 5, Februar 1916:

V. FALKE, Ludwigsburger Porzellanfiguren von W. Beyer. (4 Abb.)

DEMMLER, Eine Augsburger Madonna im Kaiser Friedrich-Museum. (2 Abb.)

DIE RHEINLANDE.

XVI., Heft 2, Febuar 1916:

W. SCHÄFER, Die Jungmannschaft der rheinländischen Kunst. (23 Abb.)

V. C. HABICHT, H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.

DIE KUNST.

XVII., Heft 6, März 1916:

M. EISLER, Die neuere Kriegsmalerei in Österreich.

ALEXANDER HEILMEYER, Julius Seidler, Ein Münchner Hausplastiker.

PAUL WESTHEIM, Von der Gesinnung in Architektur und Kunstgewerbe.

RICHARD BRAUNGART, Bruno Héroux' Zyklus „Vae Solis".

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVIII., Heft 11:

LUDWIG ARNTZ, Mittelalterliche Feldzeichen. Eine kunstgeschichtliche Studie. (1 Taf., 15 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XII., Heft 6:

J. DEMLEITNER, Die Kirche der Taubstummenanstalt in Dillingen. (12 Abb.)

S. STAUDHAMER, Wiederum Kriegsgedenkzeichen.

G. K. L. HUBERTI DE'DALBERG, Die russische Religiosität in ihrer Rückwirkung auf die Kunst Rußlands. (Schluß.) (5 Abb.)

DOERING, Die Krankenanstalt des dritten Ordens zu Nymphenburg. (3 Abb.)

HUPPERTZ, Ein neuer Bischofsstab. (1 farb. Taf.)

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Neue Folge, XVII. Bd., 1915, 4. Heft:

W. CART, Nouvelles découvertes à Avenches.

S. HEUBERGER, Grabungen der Gesellschaft Pro Vindonissa im Jahre 1914.

W. DEONNA, Catalogue des bronzes figurés antiques du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

H. LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. (Taf. XXIa—XXIV.)

LUIGI BRENTANI, La storia artistica della Collegiata di Bellinzona. (Taf. XXV—XXVI.)

B. REBER, Walliser Steinlampen.

E. HAHN, Nachrichten und Literatur.

OUDE KUNST.

Geïllustreerd Maandschrift voor Verzamelaars en Kunstzinnigen.

I. Jg., No. 6, März 1916:

JUST HAVELAAR, Ommegang door onze Musea (Realisme en Romantiek).

DR. N. G. VAN HUFFEL, Verzamelen III (de Meester van het Amsterdamsch Cabinet).

DR. HOFSTEDE DE GROOT, De collectie Loudon. Inedita VII, VIII, IX en X.

G. J. BETTINK, Zilverbons.

A. J. VAN HUFFEL, Driemaandelijksche Bibliografie.

ART IN AMERICA.

IV., Februar 1916:

BERNHARD BERENSON, Venetian Paintings in the United States.

R. T. H. HALSEY, Ceramic American of the 18th Century.

ARTHUR EDWIN BYE, Illuminations from the atelier of Jean Pucelle.

FRANK JEWETT MATHER, Mazzola or not? —

ARTS AND DECORATION.

Januar 1916:

ALBERT C. BARNES, Cubism-Requiescat in Pace. (5 Abb.)

SAMUEL HOWE, A dramatic and virile Portrayal of a Medieval theme. (5 Abb.)

P. JACKSON HIGGS, Assay Hall marks on old English Silver.

. . . ., Exhibitions in the Galleries.

IX. Jahrgang, Heft IV.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, z. Z. im Felde. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 1. ALEGRETTO NUZI, Madonna mit Kind — Führer No. 5

Abb. 3. SCHULE DES SASSETTA, Darstellung aus Virgils Aeneis — Führer No. 14

Abb. 2. ART DES AMBROGIO LORENZETTI, Grablegung Führer No. 2

Abb. 4. SCHULE DES SASSETTA, Darstellung aus Virgils Aeneis (Ausschnitt) Führer No. 15

Abb 5 SANO Di PIETRO, Verlobung der hl. Katharina mit dem Christkind im Beisein des hl. Bernhard Führer No. 12

Abb. 6. SODOMA, Lukretia Führer No. 35

Zu: PAUL ERICH KÜPPERS, DIE ITALIENISCHEN GEMÄLDE DES KESTNER-MUSEUMS ZU HANNOVER

Abb. 7. GIOVANNI DA PONTE, Zwei Heilige Führer No. 7

Abb. 8. FRA DIAMANTE, Maria mit dem Kinde Führer No. 19

Abb. 9. SEBASTIANO MAINARDI, Anbetung des Kindes Führer No. 26

Abb. 10. SEBASTIANO MAINARDI, Geburt Christi
Tabernakel in Brozzi bei Florenz

Abb. 11. SEBASTIANO MAINARDI, Anbetung des Kindes Leipzig No. 485

Zu: PAUL ERICH KÜPPERS, DIE ITALIENISCHEN GEMÄLDE DES KESTNER-MUSEUMS ZU HANNOVER

Abb. 13. SCHULE DES BOTTICELLI, Verkündigung Christi Führer No. 20

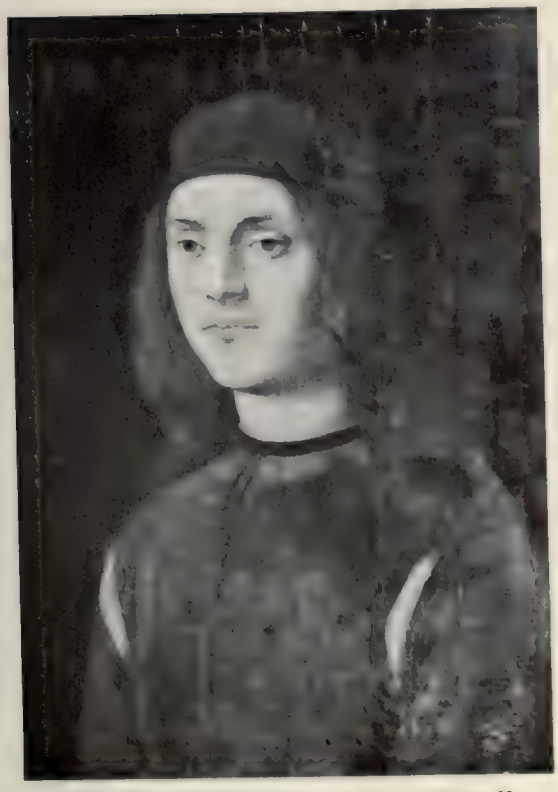


Abb. 12. Florentinisch um 1490 Führer No. 21

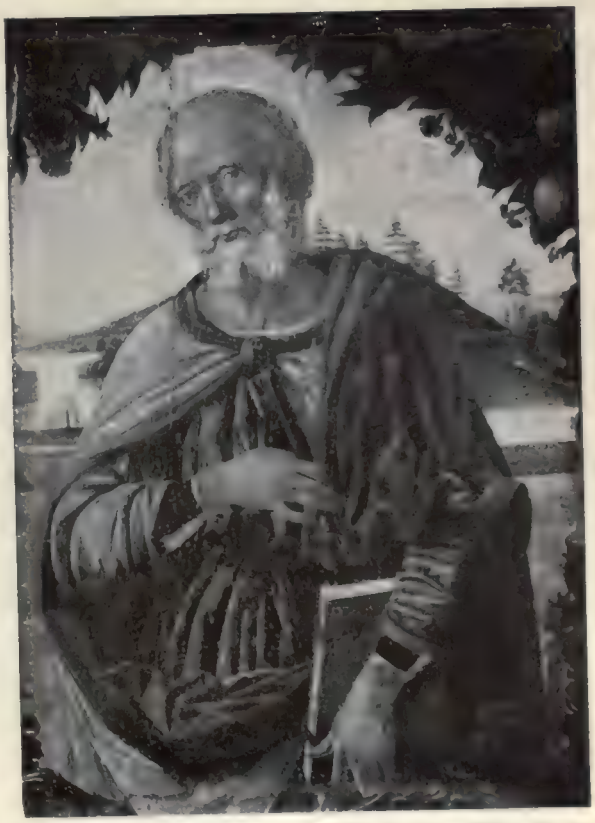


Abb. 14. FIORENZO DI LORENZO, Petrus Führer No. 25

Zu: PAUL ERICH KÜPPERS, DIE ITALIENISCHEN GEMÄLDE DES KESTNER-MUSEUMS ZU HANNOVER

Abb. 15. SEBASTIANO DEL PIOMBO, Weibliches Bildnis Führer No. 36

Abb. 16. Weibliches Bildnis (vor der Restaurierung)

Abb. 17. GIOVANNI FRANCESCO DA RIMINI, Grablegung Führer No. 18

Zu: PAUL ERICH KÜPPERS, DIE ITALIENISCHEN GEMÄLDE DES KESTNER-MUSEUMS ZU HANNOVER

Abb. 18. BALDASSARE D'ESTE, Altarflügel mit Stifterbildnis
Führer No. 16

Abb. 19. BALDASSARE D'ESTE, Altarflügel mit Stifterbildnis
Führer No. 17

Zu: PAUL ERICH KÜPPERS, DIE ITALIENISCHEN GEMÄLDE DES KESTNER-MUSEUMS ZU HANNOVER

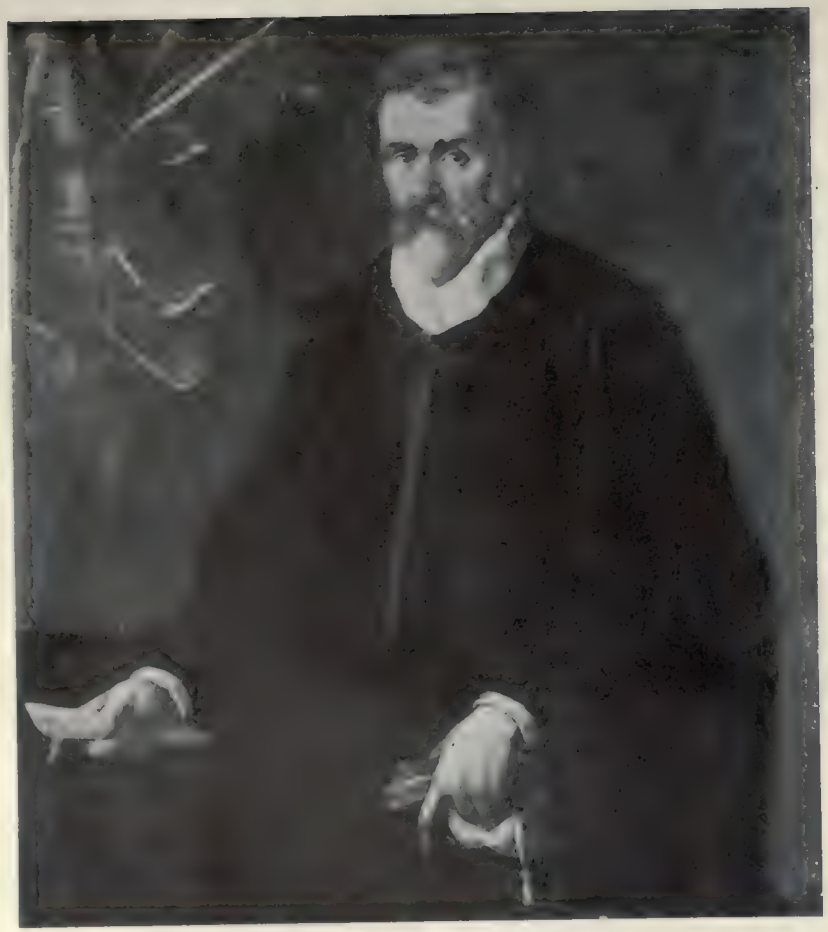


Abb. 20. RICHTUNG DES FR. BASSANO, Herrenporträt Führer No. 51

Abb. 21. DANIELE CRESPI, Frauenkopf Führer No. 32

Zu: PAUL ERICH KÜPPERS, DIE ITALIENISCHEN GEMÄLDE DES KESTNER-MUSEUMS ZU HANNOVER

Abb. 1. Werkstatt BERNINI, Famiglia Cornaro Rom, S. M. della Vittoria

Zu: BERTHOLD HAENDCKE, BERNINIS FAMIGLIA CORNARO U. DER NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS

Abb. 4. ALEX COLIN, Grabmal Kaiser Maximilians Innsbruck

Abb. 5. WILHELM DE KEYSER (?), Relief am Huizittenhaus in Amsterdam

Zu: BERTHOLD HAENDCKE, BERNINIS FAMIGLIA CORNARO U. DER NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS

Abb. 2. Bischof Johann Rot, † 1506; ausgeführt 1496 (Inschrift)
Dom zu Breslau

Abb. 3. Epitaph eines Domkantors. 1564 Trier, Liebfrauenkirche

IRRIGE ZUSCHREIBUNGEN AN SEBASTIANO RICCI. ARCHIVALISCHE MITTEILUNGEN ZU SEBASTIANO RICCI, MARCO RICCI UND SEBASTIANO CONCA

Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln

Von J. VON DERSCHAU

Die Größten der venezianischen Rokokomalerei, Tiepolo und Guardi, sind durch umfangreiche Monographien der Wissenschaft bekannt geworden. Über der Menge der übrigen Meister liegt noch ein gewisses Dunkel, an dessen Aufhellung erst seit einigen Jahren gearbeitet wird. Noch wenig umrissen stehen die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten da, ganz zu schweigen von der Kenntnis ihrer Entwicklung und ihres Verhältnisses zueinander. Einem dieser Künstler, Sebastiano Ricci[1]), ist es sonderbar ergangen. Zu seinen Lebzeiten ein Mann von Weltruf, während der ersten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts in der Kunstwelt Venedigs dominierend, wurde er, überstrahlt von dem Genie Tiepolos, dem er die Wege bereitet, später fast ganz vergessen. Aber in einer Tatsache wirkt, wenn der Nachwelt auch unbewußt, seine einstige herrschende Stellung noch nach: sein Name ist zu einem Sammelnamen geworden. An eine Sonderung ging zuerst Gino Fogolari[2]), indem er in einigen Sebastiano Ricci zugeschriebenen Werken die Hand Giov. Batt. Pittonis erkannte. Im Folgenden soll nun der Versuch gemacht werden, an Hand einiger falscher Ricci-Zuschreibungen eine zweite Künstler-Persönlichkeit aus der Menge der Sebastiano Ricci genannten Bilder herauszulösen, nämlich die des Gasparo Diziani[3]).

Wir beginnen mit einer kleinen farbigen Skizze, die im Museo civico zu Padua aufbewahrt und dort Sebastiano Ricci zugeschrieben wird[4]). Sie stellt den Übergang über den Jordan auf der Flucht nach Ägypten dar. Als Vergleichsobjekt

(1) Verfasser hofft in nicht zu ferner Zeit eine Monographie über Sebastiano Ricci vorlegen zu können.

(2) Es handelt sich um folgende vier Bilder im Louvre: a) Polyxena vor dem Sarkophag des Achilles, b) Die Selbstbeherrschung Scipios, c) Die Schlüsselübergabe an Petrus, d) Die Familie des Darius vor Alexander, Galerie in Parma. Aufsatz Gino Fogolaris: Dipinti veneziani settecenteschi della Galleria del Conte Francesco Algarotti. Bollettino d'Arte 1911, 8. Heft. Laura Coggiola-Pittoni hat sich Fogolari angeschlossen in ihrer Aufsatzfolge in Rassegna d'Arte 1912, Januar-, Februar- und März-Heft. An der Richtigkeit der Zuschreibung an Giov. Batt. Pittoni ist nicht zu zweifeln.

(3) Gasparo Diziani ist zwar ein bisher in der wissenschaftlichen Literatur kaum genannter Künstler, aber eine der sonderbarsten Erscheinungen des venezianischen Rokokos. Er ist wie die beiden Riccis Bellunese. Der Taufeintrag im Register des Archivio parrocchiale zu Belluno lautet: „Die 24 Januaij 1689. Gaspar Antonius Paulus f. Magistri Josephi de Ciano et Justinę ejus ux: susceptus a perillro Dnō Antonio Grino et Joanne Pilumno nomine Dnę Paulinę eius uxoris baptizatus fuit per me Laurentium Regą de Licą." Diziani ist beeinflußt von Sebastiano Ricci, als dessen Schüler er erwähnt wird. Vincenzo da Canal in seiner Vita des Gregorio Lazzarini nennt Diziani einen Schüler des letzteren. Von ihm habe er „que'buoni lumi" übernommen. Dizianis Veranlagung ist mit ihrer Heftigkeit das extreme Gegenteil des temperamentlosen akademischen Lazzarini. Das meint Vincenco da Canal, wenn er sagt, Diziani habe eine von Lazzarini ganz verschiedene Richtung eingeschlagen. Nach Canal war Diziani in Polen. Er gehörte also zu den Künstlern, die für die Verbreitung der venezianischen Rokokomalerei in Europa wichtig wurden: Die Tiepolos, Sebastiano und Marco Ricci, Amigoni, Pittoni (wichtig für Anton Kern, Dresden und für Spanien), G. B. Casanova, Bernardo Belotto, die Carriera. In seiner Vaterstadt Belluno noch vier Bilder in verschiedenen Kirchen.

(4) Die photographischen Aufnahmen der hier besprochenen Flucht nach Ägypten Seb. Riccis im Museo civico zu Padua und des Altarbildes Gaspare Dizianis im Dom zu Belluno waren leider nicht reproduzierbar. Da der Krieg neue Aufnahmen unmöglich machte, mußte der Aufsatz ohne die beiden Abbildungen erscheinen. Die zur Reproduktion nicht hinreichenden Aufnahmen stehen Interessenten zur Verfügung.

kann nur eine Skizze Riccis dienen, und wie wir sehen werden, nur eine aus der Spätzeit des Künstlers (Ricci gestorben 1734). Abb. 1 gibt eine Skizze[1]) des Meisters zu seinem Spätbild in der Karlskirche zu Wien. Abgesehen von der Koloristik der Paduaner Skizze, die durchaus nicht ricciesk ist, fallen nun bei ihrem Vergleich mit dem Budapester Bild folgende Eigentümlichkeiten auf, die von Ricci abführen: die sonderbar steife Nase der Madonna, die besonders bei ihr auffallend tiefliegenden Augen, die äußerst dünnen und langen Hälse (Madonna und kniender Engel). Dazu kommt die andere Art der Skizziertechnik. So lebhaft die Technik Riccis auf Abb. 1 ist, so erreicht sie nicht annähernd die Heftigkeit des Paduaner Werkchens. Bei Ricci haben wir eher eine marmorierende Feinfleckigkeit (Schulter, Brust und Arm des knienden Petrus), die die Paduaner Skizze mit ihrer derberen den einzelnen Strich energischer wirken lassenden Art nicht hat. Letztere ist mehr hingepatzt. Man könnte vielleicht annehmen, das Budapester Bild sei eine sorgsame, fein ausgeführte Skizze[2]) Riccis und deshalb für den Vergleich nicht ganz maßgebend. Daher wird in Abb. 2[3]) eine flüchtigere Skizzierart Riccis mitgeteilt. Man sieht, daß diese Technik sich von dem Paduaner Bildchen noch mehr entfernt. Die Koloristik des letzteren weist unzweideutig auf Gasparo Diziani, und zwar haben wir es mit einer der Ausführung unmittelbar vorhergehenden Skizze zu einem der

(1) Museum der schönen Künste zu Budapest.

(2) Die Verschiedenartigkeit der Skizziertechnik eines und desselben Meisters ist im Rokokozeitalter ganz besonders zu berücksichtigen, denn die höhere Sensitivität der Periode in Verbindung mit der als Virtuosität sehr hochgeschätzten Schnellmalerei räumt dem Kapriziösen des Augenblicks große Bedeutung ein. Deutlich werden drei Arten von Skizzen unterschieden:

a) flüchtige, manchmal wie hingewischt wirkende, scheinbar erste Entwürfe des Ganzen oder einzelner Teile;

b) sorgfältig ausgeführte Skizzen, die auch als Probebilder für die Besteller dienten;

c) in der Ausarbeitung noch weiter gehende Entwürfe, die von vornherein darauf gearbeitet wurden, als selbständige Kunstwerke verkauft zu werden. Eine solche machte Sebastiano Ricci für Giangiacomo Tassis in Bergamo. Die Confraternità von S. Alessandro della Croce zu Bergamo bestellte durch Giangiacomo Tassis bei Sebastiano Ricci im Jahre 1730 ein Altarbild für die gleichnamige Kirche in Bergamo. Das Bild wurde 1731 vollendet und befindet sich noch an Ort und Stelle. Tassis wollte die Skizze zu dem Bilde für sich erwerben, deshalb verspricht ihm Ricci (Brief vom 6./12. 1730) „sarà fatto il modello ben terminato" oder (Brief vom 23./12. 1730) „il modello sarà fatto con tutta la accuratezza". Es ergeben sich dann Anstände, da Tassis den Preis für die Skizze drücken will; darauf setzt ihm Ricci auseinander, daß die für ihn bestimmte Skizze zwar ein „bozzetto", aber nicht nur ein „modello", sondern ein „quadro terminato" sei.

Über dieses Bild sind 12 Briefe Sebastiano Riccis an Giangiacomo Tassis vorhanden, ein dreizehnter bezieht sich nicht auf das Bild. Sie werden aufgehoben in der Biblioteca dell'Accademia Carrara zu Bergamo. Elf von ihnen sind veröffentlicht in der Raccolta di lettere etc. von Bottari-Ticozzi 1822—25. Leider sind sie bei Bottari nicht alle richtig datiert. Im Briefe vom 4./7. 1731 auch die interessante Bitte an Tassis, er möge ihm doch von dem P. Ghislandi „cosi singolare ne'ritratti" ein Quantum jenes feinen Lackes besorgen, den der Pater in „estrema bellezza" herzustellen wisse.

(3) Skizze zu einem Bilde Sebastiano Riccis, das Verfasser unbekannt geblieben ist. Abb. 3 gibt das Ganze nach einem Stich Pietro Monacos. Eine Skizze zum Ganzen bewahrt die Nationalgalerie in London. Nach der Aufschrift des Stiches befand sich das Bild in der Sammlung des Antommaria Zanetti q. Girolamo. Über ihn, den Stecher, siehe Algarotti, Lettere sopra la pittura. Er ist nicht zu verwechseln mit Anton Maria Zanetti q. Alessandro, dem Kunstschriftsteller. Die Skizze befindet sich im Besitz von Professor M. Rocchi, Rom, Via Nazionale 243. Den Hinweis auf sie verdanke ich der Freundlichkeit Herrn Dr. Walter Bombes. Siehe auch dessen Aufsatz über die einstige Crespi-Sammlung.

vier von Diziani im Jahre 1733 für die Sakristei von S. Stefano[1]) in Venedig gemalten Bilder zu tun. In einer sehr umfangreichen Zeichnungensammlung (Sammlung Molin) venezianischer Rokokomeister im Museo Correr, Venedig, die im einzelnen noch nicht gesichtet, in ihrer Gesamtheit aber dem Gasparo Diziani zugeschrieben wird, fand Verfasser die auf Abb. 4[2]) wiedergegebene Zeichnung Gasparo Dizianis, die offenbar eine Vorstufe des Sakristeibildes von S. Stefano ist. Man beachte den Viertelbogenausschnitt an der rechten unteren Ecke der Zeichnung, die Rücksicht nimmt auf die Form des Bildes. Die Zeichnung entbehrt der Originalität nicht. Vor allem: die Madonna hat sich von dem Kinde getrennt. Wahrscheinlich, um schneller von dem Esel herunter zu kommen, hatte sie Joseph den Knaben gereicht und ohne ihn sich wieder geben zu lessen, was bei einer Madonna recht befremdet, strebt sie dem Kahn zu. Weit ausschreitend greift sie hinten das schleppende Kleid auf, um ja nicht beim Vorwärtseilen behindert zu sein. Wie sie nach vorne in den Kahn sieht, erscheint sie ganz vom Einsteigen erfüllt. Der Engel kniet mit weit vorgeschobenem Knie in begeisterter Huldigung vor ihr. Er hat ihre Hand ergriffen, um ihr sicher über die schwankende Situation fortzuhelfen und ladet sie mit der andern Hand zum Einsteigen ein. Joseph strebt mit weit ausgreifendem Schritt und vorgestrecktem Kopf mit dem Knaben hinter der Madonna her. Auch das Wickelkind trägt der allgemeinen Bewegung durch Ausstrecken des linken Armes Rechnung. Der Engel links macht sich eilfertig mit dem Esel zu schaffen, der hinter der Aufregung der übrigen Gesellschaft nicht zurückbleiben will. Der Engel ganz rechts mit umfangreich ausladender verflatternder Silhouette sucht mit heroisch großer Bewegung mit der Bootsstange den Kahn zu halten. Auf der farbigen Skizze in Padua beruhigt sich die Darstellung etwas. Schon die Vermeidung der Anordnung der Figuren in gebrochener Linie wirkt in dieser Richtung. Vor allem ist die Madonna sehr viel vornehmer geworden. „La fretta, che l'onestade ad ogni atto dismaga" ist von ihr gewichen. Sie hat den rechten Fuß noch vorgesetzt, aber indem der Oberkörper im Gegensatz zur Zeichnung zurückgenommen wird, bekommt die Bewegung etwas Zaghaft-Zögerndes und der gefühlvoll sich neigende Kopf bringt eine geistige Note hinein gegenüber der rein mit dem Einsteigen beschäftigten Madonna der Zeichnung. Joseph, auf letzterer als Kindträger und durch seine Stellung der nach hinten schreitenden Maria gegenüber zu sehr betont, besinnt sich auf seine sonst geübte Bescheidenheit und beschäftigt sich an Stelle des Engels mit dem Esel, der Madonna als Hauptfigur die Mitte lassend. Auch die Silhouette des Engels mit der Ruderstange ist geschlossener geworden. Joseph und der stehende Engel wirken nun als die Mittelgruppe einrahmende Elemente. Sie sind die Träger heftiger Kontraposte geblieben. Bei der Zeichnung sieht man auf die Handfläche der die Madonna zum Einsteigen einladenden Hand des knienden Engels, auf der farbigen Skizze ist die Hand nach unten gedreht. Das wirkt weicher und distinguierter.

Die beiden Werkchen lassen uns Gasparo Diziani als einen in seiner Erregtheit höchst originellen Künstler erkennen, als ein cerveau bizarre, an denen das

(1) Die vier Gemälde sind noch in der Sakristei (Flucht nach Ägypten links oben, Anbetung der Könige rechts oben, Betlehemitischer Kindermord zwei Bilder unten). Die Sakristei von S. Stefano ist ein für die venezianische Rokokomalerei wichtiger Platz. Die von Gino Fogolari aufgefundenen Riesenbilder Seb. Riccis (Wasserwunder des Moses) und Giov. Batt. Pittonis (Vermehrung der Brote), beide einst Bestandteile der großen settecentistischen Dekoration von SS. Cosma e Damiano zu Venedig sind auch hier untergebracht.

(2) Cart XLII No. 5631. Rötel mit Feder fixiert, laviert auf grauem Papier. 41 cm breit, 21 cm hoch.

venezianische Rokoko so reich ist. Ein ausgesprochenes prestissimo fährt besonders auffallend durch die Zeichnung. Die Bewegung wird auf ein äußerst Momentanes zugespitzt und die gehäuften Kontraposte bekommen eine Steigerung zum Vehementen. Besonders der Joseph der Zeichnung ist hierfür wichtig. Mit dem Kontrapost verbindet sich ein gewaltsames Vorrecken des langhalsigen Kopfes und ein unnatürliches Ausgreifen des der Kopfrichtung entgegengesetzten Beines. Letzteres erhält durch die Entblößung bis zur Hälfte des Oberschenkels einen besonderen Akzent. Diese Erscheinungen sind zu einem Teil Gemeingut der Zeit. Doch aber liegt in der Übertreibung eine persönliche Note. Aus der Heftigkeit dieser Künstlernatur erklärt sich nun auch die derb zufahrende Skizziertechnik. Vincenzo da Canal[1]) charakterisiert den Künstler in gewisser Weise richtig, wenn er seine Art als „risoluta e veloce sul gusto del Tintoretto" bezeichnet. Sehen wir nun weiter. Im Münchner Kunsthandel (Böhler) befanden sich zwei Untermalungen (Gegenstücke), die Sebastiano Ricci zugeschrieben werden. Auch hier handelt es sich um Gasparo Diziani. Sie stellen dar eine Anbetung der Könige (Abb. 5) und den heiligen Andreas, der sich weigert, das Götzenbild zu verehren (Abb. 6). Die Sache liegt hier schwieriger, da uns die Koloristik keine Handhabe bietet. Daß die beiden Pendants derselben Hand angehören, wird nicht bezweifelt werden. Die Technik spricht sofort gegen Ricci. Sie ist viel zu derb. Allernächste Beziehung hat sie dagegen zu Dizianis Skizze in Padua. Hierzu paßt auch das turbulente Brio, das durch die für Diziani so bezeichnende wildflackernde Lichtbehandlung („que' buoni lumi", wie sie Vincenzo da Canal nennt) dramatische Steigerung erfährt. Es sei zum Vergleich ein Altarbild Dizianis im Dom zu Belluno herangezogen. Die Typen der Heiligen zeigen auffallend vortretende Augenknochen mit großen Höhlen, in die die Augen tief eingebettet sind. (Dies alles besonders deutlich an dem knienden Heiligen rechts unten.) Daraus erklären sich auf den Skizzen jene großen schwarzen Augengruben, die bei einigen Gestalten wie die leeren Augenhöhlen eines Totenschädels wirken. Schon bei Besprechung der Skizze in Padua haben wir von den tiefliegenden, wie eingebohrt wirkenden Augen der Madonna und des knienden Engels gesprochen. Man vergleiche ferner den Kopf des knienden Königs (Abb. 5) mit dem des links knienden Heiligen in Belluno. Bei beiden ist der Ansatz der gekrümmten, stark vordringenden Nasen auffallend tief eingesenkt; darüber eine sehr niedrige Stirn, die, bald energisch zurückweichend, in einen flachen Schädel übergeht. Daran schließt sich der betonte Hinterkopf. Manche Nasen auf den Skizzen haben etwas hölzern Unbelebtes oder sind sonderbar hart und scharf geschnitten (Abb. 6: Frau mit dem Kind links unten und der vom Bildrand rechts überschnittene Krieger; Abb. 5: Der König mit der Krone auf dem Haupte). Man vergleiche damit die zeichnerische Härte der Typen in Belluno.

Die Galerie der Uffizien bewahrt ferner eine höchst prickelnde farbige Skizze[2]) (Abb. 7), die die Fußwaschung Christi darstellt. Auch sie wird Sebastiano Ricci zugeschrieben. Hier haben wir wieder an der Koloristik eine Stütze, die auf Gasparo Diziani hinweist. Die Technik mit ihrer eigenartigen groben Rauheit (Figur des fußwaschenden Christus) steht in nächster Beziehung zur Skizze in Padua. Man vergleiche ferner an der Mittelgruppe die sonderbar steifen Nasen mit der der Ma-

(1) Vita di Gregorio Lazzarini scritto da Vincenzo da Canal P. V. pubblicata la prima volta nelle nozze da Mula-Lavagnoli. 1809 von Giannantonio Moschini herausgegeben. Geschrieben Anfang der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts.

(2) Siehe Carlo Gamba „Nuovi acquisti di dipinti veneti nella Galleria degli Uffizi" im Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione, Rom 1907, 1. Jahrg., Februar-Heft S. 28.

donna auf dem Paduaner Bildchen. Auch die schon öfter erwähnten wie eingebohrten Augen finden sich an der Mittelgruppe des Uffizienbildes. An der Figur rechts vorne haben wir wieder jene charakteristische flache Schädelform mit niedriger, stark zurückweichender Stirn und betontem Hinterkopf; an ihr ist auch die eigenartige Nasenform bis ins einzelne wieder zu erkennen, die die beiden Heiligen links unten und rechts oben im Dom zu Belluno auszeichnen. Die scharf geschnittene Nase mit tief eingesenktem Ansatz hat einen stark nach außen gewölbten Rücken, von dem sich eine kräftige, zugespitzte Kuppe absetzt. In der schon erwähnten, dem Gasparo Diziani in ihrer Gesamtheit zugeschriebenen Zeichnungensammlung Molin im Museo Correr fand Verfasser die auf Abb. 8 wiedergegebene Zeichnung[1]). Es ist ausgeschlossen, daß es sich um eine Zeichnung nach dem Bilde Dizianis handelt. Der kopierende Künstler hätte dann die im Hochformat des Bildes liegende konzentrierende Zusammenrückung durch das Breitformat verwässert, was kaum anzunehmen ist. Ferner zeigt auf der Zeichnung eine Figur der Mittelgruppe jenen über alles Maß ausgereckten langen Hals, wie wir ihn so charakteristisch am Joseph auf der Zeichnung No. 5 fanden. Der ausgereckte lange Hals fehlt nun auf dem Uffizienbild. Er ist aber gerade so echt dizianisch. So ist an der Autorschaft Dizianis für die Zeichnung wohl nicht zu zweifeln. Wir können nun, von dem Uffizienbild Dizianis ausgehend, die beiden Skizzen Abb. 5 und 6 noch weiter für den Künstler sichern. Man vergleiche die Technik am Oberkörper des fußwaschenden Christus mit der am Oberarm und an der linken Brustseite der Madonna auf Abb. 5, um die große Nähe zu erkennen; man beachte die Verwandtschaft der von hellem Hintergrund sich abhebenden gezackten Profile der Vordergrundfiguren auf Abb. 6 und 7. Wie da die kleinsten Haarzöpfchen zur Silhouettenwirkung herangezogen werden, so fein, wie wenn sie von der Silhouettierschere ausgeschnitten wären!

Im Sinne des venezianischen Rokokos ist die Uffizienskizze jedenfalls die vorgeschrittenste. Hierfür ist hinzuweisen auf die Raumleere, auf die phantastische Weite des rotundenartigen Raumes, auf die freie Anordnung der Figuren im Raume; ferner darauf, daß die in der zweiten Raumschicht in steiler Schräge aufsteigende Gruppe stehender, sitzender und kniender Figuren bei dem letzten Bild auf die Seite gerückt ist, während sie auf Abb. 6 und auf der Paduaner Skizze noch als Mittelstück der Komposition wirkt. Der von der Zeit so geliebte Kontrapost wird in der Figur des Jüngers, dem Christus die Füße wäscht, zu höchster Entwicklung gebracht. Dazu kommt die klare Sonderung der Tiefenschichten. Vor allem aber feiert die Liebe der Zeit für die Kontrastwirkung[2]) ihre Triumphe: die haarscharf umrissene Figur vorn wird vor den malerisch ineinanderfließenden Hintergrund gestellt; fest zusammengeschlossene Gestalten vorn, raumeinnehmendes Gestikulieren hinten, krampfige Leidenschaft am Bildrand, Hinschmelzen in mystischer Verzückung in der Tiefe.

Abb. 9 bringt eine Skizze aus dem Münchner Kunsthandel, die auch Sebastiano Ricci zugeschrieben wird. Hier handelt es sich zweifellos um Giov. Batt. Pittoni.

In der Akademie zu Venedig befinden sich vier sehr interessante Bilder mit mythologischen Darstellungen:

1. Raub der Europa
2. Diana und Aktäon
3. Die Entdeckung des Falles der Kallisto (Abb. 10)
4. Apollo und Midas (Abb. 11)

} Pendants.

(1) Cart. XLII No. 5640 Rötel mit Feder fixiert, laviert, graues Papier, 30 cm breit, 24 cm hoch.

(2) S. meine Besprechung von Tiepolos Schlachtenbildern, im Besitz Miller v. Aichholtz, Cic. Heft 1, 1915.

Die beiden ersten erwarb Giulio Cantalamessa, die beiden letzten Gino Fogolari aus Belluneser Privatbesitz für die Galerie. Cantalamessa[1]) ist entschieden für die Autorschaft Sebastiano Riccis eingetreten; wolle man aber, meint Cantalamessa, ungerechtfertigterweise an dieser Zuschreibung zweifeln, so käme Gasparo Diziani oder Giov. Batt. Pittoni in Frage. Dann hat sich noch ein anonymer „Studioso Veneziano" zu den Bildern geäußert[2]), ohne aber Stilkritisches beizubringen. Zwar kann ich noch keinen andern Autor der Bilder namhaft machen, aber die Zuschreibung an Sebastiano Ricci ist meines Erachtens unhaltbar. Das Landschaftliche ist für diese Werke in weitgehendem Maße bestimmend. Sebastiano Ricci aber war durchaus Figurenmaler. Natürlich hat auch er nicht umgehen können, Landschaft zu bringen. Aber sie ist dann recht stiefmütterlich behandelt. Nicht umsonst hat er mit seinem Neffen Marco, dem Landschafter, so enge Arbeits- und Lebensgemeinschaft gepflegt. Man könnte sagen, daß hier gemeinsame Arbeit von Onkel und Neffe vorliege. Aber auch Marco ist nicht zu derartigen freien, höchst phantastischen Landschaftsvisionen gekommen. Nicht ricciesk ist ferner die Art, wie die nackten Frauenkörper im Licht gesehen sind, und die zum Teil vulgär werdenden Frauentypen mit ihren aufgeschwemmten, fleischigen Backen. Wenn Ricci auch in weitem Maße der Bahnbrecher des neuen Stils in Venedig wird, wenn er ein rechter Rokokomeister genannt werden kann, zu den letzten Feinheiten, wie sie der Schwanenwagen oben auf dem Bilde „Entdeckung des Falles der Kallisto" zeigt, ist er doch nicht gelangt. Was Cantalamessa für die Autorschaft Riccis anführt, ist zu sehr Allgemeingut der Zeit, um zur Bestimmung dieser Bilder zu genügen.

* * *

Dieser Artikel war seit längerer Zeit geschrieben, als v. Kutscheras entwicklungsgeschichtlich zum Teil weit Umschau haltender, aus genauer Kenntnis des Materials heraus geschriebener Aufsatz über Sebastiano Riccis Arbeiten für Turin erschien[3]). Zur Ergänzung der v. Kutscheraschen Mitteilungen veröffentliche ich im folgenden archivalische Funde, die bezug haben auf die Tätigkeit Seb. Riccis für Turin und in Bologna sowie auf Arbeiten Marco Riccis und Sebastiano Concas für Turin.

1. Bezüglich der Datierung der beiden Bilder Seb. Riccis auf den beiden Supergaaltären in Turin nimmt v. Kutschera bezug auf das Supergabuch Telleucinis, dem zufolge die Altäre schon 1726 geschmückt gewesen seien und fügt richtig hinzu, es sei schwer zu sagen, ob sich dies auf das Einfügen der Bilder beziehe. Von Interesse ist hier ein Brief, den ich im Staatsarchiv in Turin (Lettere Ministri Venezia) fand. Der Brief, vom 1. Dezember 1725 datiert, ist geschrieben von Turin aus von Borgo, dem Minister des Äußeren des Königs von Sardinien, an Cavaliere Marini, sardinischen Residenten in Venedig: „Facendo Sua Maestà fare costì per mezzo del Signor Cavaliere Don Filippo Iuvara due quadri dal pittore Signor Sebastiano Ricci, al quale sono state promesso cento doppie di caparra, ha la medesima ordinato al Signor Conte Sandoz di far tenere a V. S. Illma una lettera di cambio per simil somma, . . . di cui Ella dovrà fare l'uso accennato, con invigilare poi di tempo in tempo civilmente e senz' affettazione all' avanzamento che prenderà il travaglio di essi quadri." Man ist geneigt, diesen Brief auf die Supergabilder

(1) In seinem Aufsatz: La R. Galleria di Venezia in Le Gallerie nazionali italiane, Rom 1902, Bd. 5, S. 30

(2) Rassegna bibliografica dell' arte italiana, Anno II 1899, Forlì No. 5—6, pag. 101.

(3) Sebastiano Riccis Arbeiten für Turin von Osw. von Kutschera-Woborsky. Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. VIII, November 1915.

Riccis zu beziehen. Daß es sich um zwei bedeutende Aufträge handelt, ergibt sich aus der Höhe der Anzahlung. Ferner wissen wir, daß Iuvara auch bei seinen späteren Bauten in Spanien für Philipp V. ihre Ausschmückung mit Bildern vermittelt hat. (Siehe hierzu auch die Aufsatzfolge Laura Pittonis in Rassegna d'Arte, 1912, Januar-, Februar- und Märzheft.) Berücksichtigt man den uns bekannten Kreis Riccischer Arbeiten für Turin, so bleibt kaum eine andere Möglichkeit, als daß sich der Brief auf die Supergabilder bezieht.

2. Die bisher unbekannte genauere Entstehungszeit des Altarbildes Seb. Riccis in der Schloßkapelle der Veneria Reale bei Turin wird durch folgende von mir aufgefundene Notiz unterm 21. März 1725 im Kontobuch der Tesoreria della Casa di S. M^{tà}, Staatsarchiv Turin, festgelegt: „Alli S^{ri} Banch^{ri} Carlo Durando e Figlio per proviste in Venezia al S^{re} Cav^{re} Marini con 3 Loro di cambio delli 19 Ag^{o} 11. 9^{mbre}, e 23 X ^{mbre} del 1724 parte per pagare il prezzo d'un Incona dipinta dal S. Seb^{o} Ricci rapresentante La Verg^{e}, L'Angelo Gabrielle, San Rocco, S. Sebastian e S. Eusebio con coro d'Angioli per uno de due Altari Laterali nella R^{le} Capella della Veneria e parte per suo rimborzo di spese fatte sì per la cassa e mancia in casa di d^{o} Pittore che per francare e far trasportar dett Incona dal Venezia sin a Canonica.

L. 2626. 14. 11."
(soldi) (denari).

3. Unter der dem obigen Vermerk folgenden No. 38 die für Sebastiano Conca wertvolle Notiz: „Alli med^{mi} (Durando) per proviste in Roma al pittore Sr Sebastiano Conca con loro di Cambio delli 4. 8bre 1724 per saldo del dovutogli per il prezzo dell' ancona da esso dipinta rapresentante La Verg^{e} S^{ma} col Bambino e Gloria d'Angioli e S. Carlo per uno de due Altari Laterali piccoli nella sud^{a} Real Capella.

L. 125."

4. Bezüglich des verschollenen Bildes des hl. Romuald im Eremo bei Turin von Seb. Ricci heißt es bezüglich des Entstehungsjahres des Bildes in den Annales Camaldulenses ordinis Sancti Benedicti von Johanne-Benedicto Mittarelli Abbate et Anselmo Costadoni, Venetiis 1764 unter 1729: „Cum in ecclesia eremi Taurinensis deficeret altare dedicatum sancto Parenti Romualdo efformata fuit tabula manu Sebastiani Riccii eximii pictoris Veneti et collocata loco tabulae Flagellationis D. N. J. C. Tabula sancti Romualdi aere incisa fuit a Josepho Wagner."

5. Von den Werken Seb. Riccis in Turin sind nach Rovere, Descrizione del reale Palazzo di Torino 1858, elf Bilder vom Maler Alessandro Trossi im Jahre 1731 vergrößert worden. Man möchte daraus schließen, daß die Bilder ursprünglich für einen andern Ort bestimmt waren. Vier von diesen vergrößerten Bildern hat v. Kutschera in der Sala del ricevimento della regina im kgl. Schloß in Turin gesehen. Mir sind die Bilder unbekannt geblieben, da es mir infolge der Anwesenheit von Mitgliedern der kgl. Familie nicht möglich war, den Eintritt in die Gemächer der kgl. Familie zu erreichen. Die vier Bilder stellen biblische Geschichten dar. Da sie vielleicht zuerst auch für eine andere Stelle bestimmt waren, so können sich die beiden folgenden Zahlungsanweisungen, die ich im Staatsarchiv in Turin fand, auch auf die von v. Kutschera gesehenen Bilder beziehen. Conto della Tesoreria della Casa di S. S. R. M. L'anno 1727, Kap. 7, Nr. 23 unterm 20. Juni 1727: „Alli Signori Banch^{ri} Carlo Durando e figlio per proviste in Venezia al S. Pittore Bastian Ricci con loro di cambio delli 24. mag^{o} or scorso per saldo del prezzo di sei quadri d'Istorie Sacre da esso dipinti in servizio di S. M. per essere collocati nel gabinetto gialdo dell' Appartam. grande di S. M. nel Castello di Rivoli. L. 4263."

6. Mit den Transportkosten der sechs Bilder beschäftigt sich dann der folgende Eintrag ebendort Kap. 9, No. 23, unterm 7. August 1727: „Alli S. Banch^ri Carlo Durando e figlio p proviste in Venezia al S. Añ. Francesco Pelleri in rimborso d'esposte e pagate p la Bolletta Porto da d^a Città sin a quella di Milano, et altro attorno una cassetta continente sei quadri d'Istorie sacre fatti dal Pittori S. Sebast. Ricci p il gabinetto gialdo dell' Appartamento grande di S. M. nel Castello di Rivoli.

25 (lire) 14 (soldi) 8" (denari).

7. Für die Tätigkeit Marco Riccis für Turin ist wichtig folgender Eintrag ebendort für das Jahr 1724 unter Kap. 79, No. 41: „Alli med^mi per proviste ove e a cui sovra con loro di Cambio delli 5. Aple or scorso per pagare al sud^o Pittore (Marco Ricci) per compim^o di £ 1000 di Piem^e prezzo stabilito del quadro d'Architett^ra pred^o compresa la tela e colori. 688. 13. 8."

8. Im folgenden gebe ich den von mir im Staatsarchiv zu Bologna aufgefundenen, für die Jugendgeschichte Seb. Riccis wichtigen Vertrag, den die Compagnia di S. Gio. Decollato detta de' Fiorentini zu Bologna mit dem Künstler über das Bild „Enthauptung des Täufers" für das Oratorio der genannten Gesellschaft abschloß. Staatsarchiv zu Bologna, Sezione Demaniale, Compagnia di S. Giovanni detta de' Fiorentini, Busta $\frac{5}{6428}$ No. 50.

„1682, 28 settembre
Convenzione
fra gli uomini della compagnia di S. Gio. Decollato detta de' Fiorentini e Sig^r Sebastiano Rizzi, Pittore, per fare una pittura grande per l'altare dell' Oratorio rapresentante La Decollazione di S. Gio. Battista e come.

Rog. del Sig. Francesco Pedrini Notaro.

In Christi nomine amen. Anno ab illius nativitate millesimo sexcentesimo octuagesimo secundo, indictione quinta die vero vigesima octava mensis septembris tempore pontificatus sanctissimi in Christo Patris et D. N. Domini Innocentij divina providentia Pape undecimi.

Per la presente pubblica e giurata scrittura si dichiara come il sig. Sebastiano del quondam Sig. Livio Rizzi, venetiano, et al presente e da molto tempo in qua habitante in Bologna sotto la Parrocchia di S. Michele del Mercato di mezzo, esercente l'arte e professione del pittore spontaneamente per se ha promesso et s'è obbligato alli Sig^ri Giacomo del quondam Sig^r Antonio Pazzani e Bartolomeo del quondam Luca Antonio Casoli-duoi uomini professi della venerabile Confraternita di S. Gio. Battista decolato di Bologna detta de' Fiorentini, fare una pittura in tela cioè una Decolatione di S. Gio. Battista per collocarla sopra l'altare posto nell' Oratorio di detta Confraternita con figure et altre conforme richiede il rappresentare detta decolatione, cioè in una tela grande con Tellaro di altezza piedi otto e larghezza piedi cinque fornita e perfettionata ad arbitrio d'huomo da bene a Natale prossimo del presente anno, con colore d'oltramare et altri colori fini a tutte spese di detto Sig. Sebastiano, eccetto la detta tela e tellaro che li sarà data da detta Compagnia et per mercede e prezzo di detta Pittura, o sia quadro perfettionato nel modo e forma detto di sopra, il detto Sig. Giacomo Pazzani, tanto come moderno Camerlengo di detta Confraternita, quanto ancora come suo proprio fatto et interesse spontaneamente par se s'è obligato et ha promesso dare e pagare al detto Sig. Sebastiano Rizzi presente lire

Cento cinquanta di quattrini da darseli in questo modo cioè lire trenta quattrini nell' atto che li sarà consegnato la tela suddetta, et il residuo, che saranno £ 120 quattrini subito che sarà perfettionata detta pittura senza replica e contraditione alcuna e sotto l'infrascritta pena et obbligatione de' suoi beni. Con patto però che essendo fornita detta Pittura e non riuscendo di soddisfattione degl' huomini di detta Compagnia in tal caso detta pittura con tela e tellaro resti al detto Signor Sebastiano, nel qual caso solamente sia tenuto, come così ha promesso restituire alla Compagnia suddetta le trenta quattrini che li saranno state pagate, e il detto Signor Pazzani e Compagnia suddetta non saranno poi tenuti a pagarli in tal caso le suddette £ 120: residuo del suddetto prezzo e mercede." Es folgen noch Sicherstellungen und die Schlußklausel des Notars.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLOS DECKE DES „MERITO“ IM PALAZZO REZZONICO ZU VENEDIG

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Von OSWALD VON KUTSCHERA-WOBORSKY

Zwei Künstler des Settecento waren es hauptsächlich, die in langjährigen und fruchtbaren Beziehungen zur Familie Rezzonico gestanden waren: Giovanni Battista Tiepolo[1]) und Antonio Canova. Wahrscheinlich war der erstere schon in den dreißiger Jahren mit dem damaligen Kardinal Carlo Rezzonico — der 1758 als Klemens XIII. zum Papst erwählt werden sollte — in Padua in Verbindung getreten, als er für die Neuausschmückung der Santokirche[2]) sein Agathebild verfertigte und der zwei Dezennien später den Auftrag erhielt, die Freskenausmalung des venezianischen Palastes der Familie vorzunehmen. Marco Pitteri hatte seinen Stich nach Giovanni Battistas Gemälde der heiligen Katharina von Siena (Wien, Hofmuseum) dem Neffen des Papstes gewidmet und später noch, als im Jahre 1776 Domenico Tiepolo heiratet, fungiert als einer der Trauungszeugen der Prokurator Lodovico Rezzonico, der Enkel des schon verstorbenen Papstes[3]). Canova anderseits hatte seine ersten Versuche auf Anregung des Principe Abbondio[4]) und des Prokuratoren Lodovico unternommen, hatte in der Sommervilla der Familie in Bassano verkehrt und war in ihrer Begleitung nach Wien und München gereist. Und bald nach seiner Ankunft in Rom wird er dazu bestellt, das Grabmal des päpstlichen Ahnen für die Peterskirche zu entwerfen[5]).

Neben diesem monumentalen Werke (und neben der Beschäftigung von Piranesi, Mengs, Corrado und Christophe Heweston) sind es die Fresken des Familienpalastes am Canal grande, welche Giovanni Battista Tiepolo übertragen worden waren, die das Hauptverdienst der Rezzonico für die Kunstförderung bedeuten. Diese Arbeiten haben der Forschung manche Schwierigkeiten bereitet, denn fürs erste war man über die Datierung der Malereien im Unklaren, die man teils vor, teils nach Tiepolos Würzburger Reise (1751—1753) ansetzte, und weiter herrschte auch über die ikonographische Bestimmung des ovalen Freskos Unsicherheit und schwankendes Widersprechen. Für die Datierung ging man meist von der historisch beglaubigten Nachricht aus, das im Jahre 1745 der venezianische Architekt Giorgio Massari[6]) über dem alten Bau Longhenas ein neues (drittes) Geschoß errichtete und daß also die Arbeiten Tiepolos, der wie Longhi berichtet, durch Jacopo Guarana unterstützt wurde[7]), in Verbindung mit dieser Vergrößerung des Palastes etwa in das Jahr 1746 fallen würden. Diese Meinung haben Meissner, Sack und Fogolari

(1) Tiepolo-Literatur: E. Sack, G. B. und D. Tiepolo, Hamburg 1910; Pomp. Molmenti, G. B. Tiepolo, Milano, o. J. (1909); Franz H. Meißner, Tiepolo, Bielefeld u. Leipzig 1897; Modern, G. B. Tiepolo, Wien 1902; Gino Fogolari, G. B. Tiepolo nel Veneto, Milano o. J. (um 1911).

(2) Gonzati, La Basilica di Sant' Antonio descritta et illustrata. Padova 1852, Vol. I, S. 103 u. CXXXII. Das Bild wurde 1734 bestellt und drei Jahre später vollendet. (Vgl. auch Molmenti S. 107, Auftrag für das Bild im Dom von Noventa Vicentina.)

(3) Urbani de Gheltof, Tiepolo e la sua famiglia. Venezia 1879, S. 30.

(4) Über dessen Beziehungen zur Herzogin Anna Amalie von Weimar vgl. Fr. Noack, Deutsches Leben in Rom. Stuttgart und Berlin 1907, S. 124.

(5) Malamanni, Canova. Milano o. J., S. 15, 19, 31, 65ff.

(6) P. Selvatico, Sulla architettura e sulla scultura in Venezia. 1847, S. 463f.

(7) A. Longhi, Compendio delle vite dei pittori veneziani . . . 1762, S. 35.

vertreten. Pompeo Molmenti dagegen hat die Arbeiten auf die Jahre 1753—1762 verteilt, welche Zeit dem Aufenthalt Tiepolos in Venedig seit seiner Rückkehr aus Würzburg bis zu seiner Abreise an den spanischen Hof entspricht. Wie unmethodisch aber die Forscher vorgingen und wie wenig sie verstanden den Wert historischer Daten zu erkennen, beweist, daß sie zwar immer von dem Fresko des großen Saales sprachen, das die Vermählung eines Rezzonicos mit einer Tochter des Hauses Savorgnan feiere — zu welcher Kenntnis sie das auf dem Plafond gemalte Wappen führte, — daß sie sich aber keineswegs der Mühe unterzogen, weder die Vornamen dieser beiden Familienangehörigen zu ermitteln, noch das Datum dieser Verbindung festzustellen, worüber sie ein Blick in das bekannte Werk von Litta oder in andere Adelsbücher auf das schnellste unterrichtet hätte. Nur Molmenti hat herausgefunden, daß diese Hochzeit im Jahre 1758 erfolgte, ohne freilich von diesem wichtigen Anhaltspunkte mehr Gebrauch zu machen, als ihn allzu bescheiden in dem jeden Kapitel seines Buches einzeln nachfolgenden Anmerkungsapparat zu verstecken, aus welcher Verbannung das Datum nur mit der genauesten Kenntnis des Werkes zur allgemeinen Kenntnis gebracht werden kann[1]). Dagegen versuchte vor nicht langer Zeit Giovanni Dolcetti, ein Venezianer, der bestrebt ist, neben seinem täglichen Beruf eines „barbiere", durch fleißige Archivstudien und historische Forschungen Beiträge zur Geschichte seiner Vaterstadt zu liefern, und aus dessen Feder wir schon manche wichtige Nachrichten besitzen, Studien über die Geschichte des Palazzo vorzunehmen, deren Resultate, da seine Abhandlung noch nicht erschienen ist, bis jetzt nur teilweise in einem Auszuge Molmentis[2]) vorliegen. Diesen kurzen Andeutungen zufolge ist die Decke des ovalen Saales im Jahre 1753 entstanden, während, wie schon oben gesagt, die Hochzeit des Ludovico Rezzonico mit Faustina Savorgnan im Jahre 1758 geschlossen wurde, zu welcher Gelegenheit übrigens, was bisher einschließlich Dolcettis nicht beachtet wurde, kein geringerer als Carlo Innocenzio Frugoni das Weihgedicht verfertigte[3]). Die ähnliche Komposition, die den Vorwurf des Plafonds des Palazzo Rezzonico mit der Darstellung des Sonnenwagens Apollons als Brautführer der Prinzessin Beatrice von Burgund auf dem Fresko des Würzburger Schlosses verbindet, hat die Kunsthistoriker in die unsichere Lage gebracht, ob man im venezianischen Bild eine Vorstufe für das größere und reichere Werk der erzbischöflichen Residenz sehen sollte oder ob ersteres nur eine bescheidene Reduktion Tiepolos bedeutet, nach den Arbeiten, die der Venezianer in Deutschland hinterlassen hatte. Nach dem historischen Befund ist also nun das letztere festgestellt. Ebenso wenig haben die Biographen Tiepolos versucht, dieses Motiv auf seine Urformen zurückzuführen, etwa auf Renis Aurora des Palazzo Rospigliosi in Rom und darauf verzichtet, die Entwicklung dieser Komposition darzulegen, die bei Tiepolo in der merkwürdigen winkelförmigen und diagonalreichen Anordnung besteht, während Reni das Gefährt parallel zur Plafondfläche gruppierte.

Für das zweite Fresko (Abb. 2) aber fand ich in der graphischen Sammlung der Akademie der bildenden Künste in Wien einen großen Entwurf (Abb. 1), der bis jetzt völlig unbeachtet geblieben ist — der auch in Moderns Katalog der in Wien befindlichen Arbeiten Tiepolos fehlt — und der mit seinem Rand- und Farbenvermerken wich-

(1) Molmenti a. a. O. S. 344, Anm. 8.

(2) Emporium 1914, S. 398 ff.

(3) Carlo Innocenzio Frugoni, Opere poetiche Parma (Bodoni) 1789, tom V, S. 346 ff. Über die in diese Jahre fallenden Beziehungen Tiepolos zu Frugoni vgl. Modern a. a. O. S. 35. Die Schrift Cor. Riccis, Rapporti di G. B. Tiepolo con Parma, 1896, war in Wien leider nicht aufzufinden.

tige Anhaltspunkte für die Arbeitsweise Tiepolos gewährt[1]). Mit Ausnahme einer Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinettes für die Mittelfigur des sitzenden Heros, die Paul Kristeller publizierte[2]), und einem ikonographisch verwandten Entwurf in Stuttgart[3]) waren für dieses Fresko bisher keine weiteren Vorstudien bekannt.

Gehen wir nun auf die stilistische Betrachtung des Plafonds über, für die uns die Wiener Zeichnung interessante Vergleichungsmomente bietet, so genügt eine oberflächliche Bekanntschaft mit den Werken unseres Meisters, um hier viele geläufige Requisiten und Motive wieder zu erkennen. Die Verwendung des Monopteros, das Vorkommen der Gestalt mit der Sonnenscheibe und jener herabschwebend in Fanfaren stoßende Genius[4]) (Renommée) läßt sich in mehreren Beispielen und oft in fast kongruentem Aussehen bei Tiepolo nachweisen. Unverkennbar zeigt die zuletzt erwähnte Figur in der Wiener Skizze eine gewisse Unsicherheit, die sofort erklärt wird, wenn man weiß (was bis jetzt immer übersehen wurde), daß diese Gestalt nichts anderes ist, als eine fast wörtliche Kopie aus Paolo Veroneses berühmten Deckengemälde im großen Saale des Dogenpalastes, wo ein ganz ähnlicher Genius herabschwebend die Stadtgöttin mit dem Lorbeerkranz bekrönt (Abb. 6). Und es ist wichtig, zu erkennen, wie in der Zeichnung im Sinne des Veronese-Bildes die gekrümmten Arme viel näher aneinander gerückt erscheinen[5]) (das Reichen des Kranzes) im Gegensatze zum ausgeführten Rezzonico-Plafond, wo diese weit ausgestreckt die Fanfaren halten. Der klassische Typus des sitzenden Heros, dessen ikonographische Bedeutung wir später erläutern wollen, gemahnt uns sofort an den Gesichtsausdruck jener antiken Porträtbüsten, die Tiepolo für die „Verona illustrata" des Marchese Scipione Maffei reproduzierte[6]), ein besonders wichtiges Kapitel für die Erklärung des Stiles und der Entwicklung unseres Meisters, das an einem anderen Ort näher beleuchtet werden soll. Eine Nebeneinanderstellung der Wiener Zeichnung und des ausgeführten Plafonds aber ergibt das Vorhandensein mannigfacher Abweichungen. Die Szenerie, die Versatzstücke, Kulissen und Personen sind im wesentlichen die gleichen. Im Kompositionsprinzip dagegen liegen bedeutsame Unterschiede vor. In der Vorzeichnung ist die Figur des „Heros" freischwebend beinahe in die Mitte des fast kreisförmigen Ovales gestellt, die Kurve des Rundtempels nur leicht angedeutet und im stumpfen

(1) Wien, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 2724, Papier weiß, Feder, braun laviert, H. 56, 5, B. 43. Ein Wasserzeichen konnte wegen der allzu festen Kaschierung nicht festgestellt werden. Ich bin den Herren Direktor Dr. Josef Dernjač und Dr. Erich Strohmer an der genannten Bibliothek zu herzlichem Dank für ihre freundliche Unterstützung verpflichtet. Von derselben Hand wie die Randbemerkungen scheint die knapp an der unteren Kante des Blattes erscheinende, teilweise überschnittene Schrift „G. B. Tiepolo" herzurühren, während der Name „Fr. Guardi" zwar den gleichen Zug, aber eine dunklere Tinte zeigt. Für den Ductus erinnern wir an das von Sack (S. 63) publizierte Faksimile nach einem Briefe Giovanni Battistas, wo einzelne bestehende Unterschiede in dem verschiedenen Zweck (flüchtige Korrespondenz und „gemalte", voneinander getrennte Schriftzeichen im Sinne der Legenden auf architektonischen Plänen) erklärt werden. Guardi war bekanntlich seit dem Jahre 1719 der Schwager Tiepolos. (Vgl. die Zeichnung mit der Inschrift „Lo fece il Tiepolo e me lo donò: Juseppino Guardi. Molmenti, S. 223, Simonson, Monatsh. f. Kunstw. II, S. 397.)
(2) Kunst und Künstler, Berlin 1912, S. 495.
(3) Sack a. a. O., Abb. 98.
(4) Vgl. Verona Palazzo Canossa (phot. Naya 1113).
(5) Vgl. Sack, Abb. 136a.
(6) Man vergleiche auch manche von Rembrandt beeinflußte Typen der Radierungsfolgen in den „Serie delle teste" (de Vesme 164), in den „Scherzi" (Vesme 18 und 24).

Winkel gegen die Hauptgruppe gezogen. Links oben hat noch ein in der Luft schwebender Putto als Füllsel Platz gefunden, der im Fresko der veränderten Anordnung entsprechend, durch den Rahmen fast vollständig verdeckt wird. Im Deckengemälde aber, als dem Endresultat dieser Komposition, ist alles viel straffer angespannt, die Figuren enger und tektonischer miteinander verbunden. Das Irreale der tragenden Wolkenberge ist zurückgedrängt, indem die Figuren an den Rand des Bildrahmens angelehnt wurden[1]). Statt einer mehr für einen runden Ausschnitt berechneten weit flächenhaft wirkenden Komposition, wie sie die Zeichnung mit der zentripetalen Hauptgruppe zeigt, ist hier das Spitzovale des Rahmens augenscheinlich durch die Figurenverteilung noch stärker betont. Durch das Einziehen starker Diagonalen, durch die Konturen der Hauptgruppe und des Tempelgesimses, deren Schnittpunkt ähnlich wie die Linien des Sonnenwagens Apollons auf dem ersten Rezzonico-Fresko einen kühnen hineinreißenden spitzen Winkel zeigt, ist eine bedeutende Raumtiefe bezweckt und erreicht und zwar derart, daß die sich krümmende, in die Bildfläche verschwindende und stärker verkürzte Gesimslinie des Monopteros das Hervortreten der eigentlichen Hauptgruppe noch um vieles akzentuiert. Dieses Kunstmittel einer konkaven Linie zur Betonung der Perspektive können wir schon seit dem Seicento in ähnlicher Form angewendet finden, sei es durch die Rundung eines Tempels, sei es durch das sich aufhebende und abfallende Band des Wendekreisbogens, ein Motiv, das oft wiederkehrt und für dessen Gebrauch im Oeuvre Tiepolos nur an dessen Fresken im Palazzo Archinti in Mailand erinnert werden soll. Über den gegen die untere Hälfte des Deckenausschnittes herabgerückten Figurengruppen (man beachte, wie die beiden Putti rechts im Gegensatz zur Zeichnung mehr außerhalb der Rahmenbegrenzung herausgeschoben sind) spannt sich der weite und leichte Raum der freien Atmosphäre, in der Genien und Putti sich bewegen; ihr ist mehr als die Hälfte des zur Verfügung stehenden Raumes gewidmet worden, sichere Ruhe und Monumentalität ist dadurch auf das Glänzendste erreicht, was in der Zeichnung noch als spielerische Verzettelung und vage Verbindungslosigkeit aussehen konnte. Die Kraft des Kontrastes der Hauptgruppe zum luftigen Verschwinden der weit rückwärts gedachten Tempelebene, vor der, dem Beschauer viel näher erscheinend, ein herabschwebender Putto die Ehrenkette darbringt (der in der Zeichnung fehlt), ist das Hauptziel dieser Veränderung. Nichts kann wichtiger sein als vor der Möglichkeit zu stehen, diese Wandlung des Meisters in einem Programme, sein Tasten und Probieren kennen zu lernen, zumal als seine übrigen erhaltenen Farbenskizzen und Zeichnungen meist in wenig veränderter Form nur eine fast vollständig gleiche (letzte) Vorstudie der ausgeführten Arbeiten bilden.

Die ikonographische Erklärung der Darstellung des großen Saales war nach dem früher Gesagten eindeutig bestimmt und so konnten in dieser Hinsicht weder Irrtümer noch Zweifel entstehen. Eine gewisse, geringschätzende Verachtung aber, als Erbe übertriebener und mißverstandener klassizistischer Anschauungen, hat es mit sich gebracht, daß mit Ausnahme des bekannten Aufsatzes von Hans Tietze[2]), fast vollständige interessenlose Unkenntnis über diese Fragen herrscht. Nur so ist es begreiflich, daß vor dem Plafond des zweiten Gemaches die Meinungen über

(1) Man beachte auch die Stellung des „Heros", der in der Zeichnung mehr nach links parallel zu den Säulen des Tempels geneigt ist, während auf dem ausgeführten Bilde seine Konturen gegenüber den vertikalen Fluchtlinien des Monopteros im bewußten Kontrapost nach obenhin divergieren.

(2) Hans Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 30.

das hier dargestellte Sujet in verlegener Unsicherheit divergieren. Die hauptsächlich vertretene Version geht nun dahin, daß der Vorwurf die Glorifikation eines Dichters der Casa Rezzonico darstellt. Dies hatte Molmenti vermutet, ohne nur den Versuch zu unternehmen, festzustellen, welches Mitglied der Familie der Dichterkrone sich würdig gezeigt hätte. Sack spricht von der Verherrlichung „eines Rezzonico, der von den Genien des Ruhmes und der Weisheit begleitet sei", bei welcher Meinung er auch im zweiten Teil seines Buches, im Katalog der Werke Tiepolos verbleibt[1]). „Doch, fährt er fort, in allegorischer Charakteristik kommt dieses Motiv auch im ganz allgemeinen Sinn als die Personifikation des Verdienstes ‚il merito' in den Fresken Tiepolos vor". An dieser dem Leser anheimgestellten Wahl zwischen zwei verschiedenen Auffassungsvariationen, hält sich auch Fogolari, der teils von der Glorifikation eines Mitglieds der Familie Rezzonico als Protektor der Wissenschaft und Künste spricht, teils die sitzende Figur, die ihn seltsamer Weise an einen „Gambrinus" (?) erinnert, als Repräsentanten des merito bezeichnet, der von den Gestalten der „Gloria" und „Sapienzia" begleitet, zum Tempel der Unsterblichkeit geführt wird. Leider beklagt er die Wahl solcher symbolischer Figuren in noch weiter lebender klassizistischer Auffassung, aus der uns der Ausdruck einer frostigen Allegorie noch genugsam geläufig ist. Doch hat seine freilich bedingungsweise ausgesprochene Behauptung nicht Schule gemacht, denn Dolcetti forschte, soweit uns der oben erwähnte Auszug Molmentis belehrt, nach einem ziemlich unbekannten Dichter Quintiliano Rezzonico, den er als den hier Gefeierten vindiziert. Merkwürdiger Weise ist jener Quintiliano weder in der vierbändigen ausgezeichneten Literaturgeschichte des venezianischen Settecento des Abate Moschini[2]) noch bei Tiraboschi[3]), Lombardi[4], Maffei[5]) und Gamba[6]) zu finden. Und auch Cicognas fleissige und dickleibige venezianische Bibliographie[7]) verzeichnet keinen Dichter dieses Namens, wohl aber einen Aurelio Rezzonico, der nach Dolcetti als religiöser Asket lebte. Es ist wohl anzunehmen, daß Dolcetti noch weitere Nachrichten und Werke dieses Dichters aufgefunden hat, doch scheint er diese Lorbeeren nicht gerade besonders willfährig erhalten zu haben, in einer Familie, wo gleichzeitig ein Mitglied als vielbeschäftigter Kardinal und Erzbischof von Padua, und seit dem Jahre der Entstehung des Fresko mit der päpstlichen Tiara ausgezeichnet, den Stolz des Geschlechtes bildete; und soll man tatsächlich glauben, daß dieser Quintiliano sich so aufführte, wie es etwa nach Dantes Bericht Giotto dem Cimabue angetan haben soll? Dieser Irrtum, der, wie wir sehen, unerschütterlich sich weiter vererbt, und bestrebt ist, allenthalben weit herbeigezogene schwache Beweismöglichkeiten zu finden, resultiert vorerst aus einer literarischen Auffassung des göttlichen, vom heiligen Feuer geweihten Berufes des Dichters, für die eine Krönung, wie jene Petrarcas am Kapitol oder Madame de Staels Corinne, das historische oder romanhafte äußere Zeichen ist, Vorstellungen, die die öftere Ansprechung dieses Themas im Oeuvre Tiepolos erklären, wenn auch dort etwas ganz verschiedenes abgebildet sein wollte; anderseits dient vielleicht als Fehlerquelle die unbewußte, latente As-

(1) Sack a. a. O. S. 94 und S. 153.
(2) Gianantonio Moschini, Della letteratura veneziana del sec. XVIII. Venezia 1806, 4 vol.
(3) Gir. Tiraboschi, Storia della letteratura italiana. Napoli 1777.
(4) Lombardi, Storia della letteratura italiana nel sec. VIII. Modena 1830, 4 vol.
(5) Giuseppe Maffei, Storia della letteratura italiana. Milano 1834, 2. ediz., 4 vol.
(6) Gamba, Galleria dei letterati ed artisti delle provincie Austro-Venete nel secolo XVIII. Venezia 1822.
(7) E. A. Cicogna, Saggio di Bibliografia veneziana. Venezia 1847, S. 287 und S. 486.

soziation des Namens Rezzonicos mit dem Epitheton eines Dichters in der Erinnerung an jenen Grafen Castone della Torre-Rezzonico, den Parmeser Schriftsteller und Gelehrten, dessen Lebensdaten (1742—1796) aber eine Verbindung mit der Entstehungsabsicht des Fresko natürlich ausschließen.

In diese verwirrten Fragen bringt nun die Wiener Zeichnung mit ihren erläuternden Beischriften, womit in erster Linie die Andeutung der Farbenangaben bezweckt ist, Vermerke wie sie ähnlich neben anderen Beispielen besonders bei Pietro Longhi[1]) angetroffen werden, die erwünschte Sicherheit. So finden wir: links unten am Randstreifen „soasa[2]) doro, la fama color bianco, il merito verde e il Pano veludo", rechts oben: „pano colo(r) di Gialinon (für giallorino). In der Bildfläche beim Putto mit dem Buche: „asuro", neben den zwei Putti rechts „verde", neben der zweiköpfigen Figur ein nicht leicht entzifferbares Wort, ich lese vielleicht „laca". In diesen Notizen können wir also den Beweis finden, daß die keineswegs porträtmäßig wirkende Figur des thronenden Heros nicht eine bestimmte zu feiernde Persönlichkeit vorstellt, sondern die Symbolisierung des Verdienstes in der allegorisch-abstrakten Bedeutung der belohnten und erfüllten Tugendäußerung an sich illustrieren soll. Es kann daher auch kein Zweifel bestehen, daß die ähnliche Figur, wie sie in einem großen Stich Lorenzo Tiepolos vorkommt, nicht wie de Vesme[3]) meint, einen Dichter darstellt, sondern ebenfalls die Abbildung des merito bedeutet, der in einer Schar von anderen symbolischen Personen (z. B. Frau mit dem Obelisk = gloria dei principi) auftritt.

Auch ohne die Kenntnis der Wiener Zeichnung aber hätte es bei einem etwas tiefer eindringenden Studium des Oeuvre Tiepolos, wenn man sich nicht allein darauf beschränkte, auf addierendem, verbindungslosem Wege, die Werke des Meisters zufällig und willkürlich aneinander zu reihen, nicht schwer fallen müssen, hier mit Sicherheit das Richtige zu raten, besonders wenn die zur Erforschung der gesamten Barockmalerei unentbehrlichen Ikonographien eines Ripa, Alciati, Valerianus, Cochin, Sambach und andere[4]) mit zur Benutzung herangezogen worden wären. Jene Formelbücher, welche die Ausstattung und die Attribute, mit der sie diese abstrakten Begriffe zur bildlichen Darstellung gebräuchlich machen und interferenzieren, durch literarische Glossen, Beweise und Exempla aus alten Schriftquellen erhärten und erklären. Jene Enzyklopädien des gesammten Allegorienreichtums, das Resultat menschlicher Phantasie und mehr noch menschlicher Anhänglichkeit an vererbte und überlieferte Schemen waren in den ästhetischen Traktaten (Lairesse[5]), der Ripas Kompilationen sehr schätzte) zum Gebrauche empfohlen worden und so erklärt sich, daß das Werk Ripas in den Jahren 1593—1790 nicht weniger als 13 Auflagen (und wahrscheinlich noch mehr), verbesserte Umarbeitungen und Übersetzungen erlebte. Die Überhäufung eines zur Erstarrung führenden Formellexikons, dessen Herrschaft auch die Bekämpfung und die

(1) Aldo Ravà, Pietro Longhi. Bergamo 1909, S. 54.

(2) Soasa venezianisch für Rahmen.

(3) De Vesme, Le peintre graveur italien. Milan 1906, S. 443 (ebenso eine Decke in der Villa Soderini).

(4) Cesare Ripa, Iconologia vermehrt vom Abate Cesare Orlandi. Perugia 1764, 5 vol. Alciati A. Emblematum Libellus Parisis 1540 (und viele Auflagen) Joannis Pierii Valeriani Hierogliphica. Lugduni 1602 oder Venetiis 1604. Cochin Iconographie ou traité de la science des allegories. Paris 1780. Iconologie . . . gezeichnet von Sambach, gestochen von Stöber. Wien o. J.

(5) Lairesse, Le grand livre des peintres. Paris 1787, vol. I, S. 178. Vgl. Algarotti opere. Livorno 1764, vol. II. S. 203.

Vereinfachungsbestrebungen einer neuen ästhetischen Auffassung mit Winckelmann[1]), Lessing[2]) („Allegoristerei"), Sulzer[3]) und Sonnenfels[4]) an der Spitze nicht völlig zu erschüttern imstande waren. Jene Art eines Mystizismus der Barockzeit, der an die Geheimwissenschaft der Renaissance anknüpfend, über welches Thema wir die nachgelassene Arbeit Karl Giehlows[5]) besitzen, und der sich von diesen früheren Bestrebungen in einer stärkeren Heranziehung des Figuralen und „Bildmäßigen" unterscheidet, im Gegensatz zu den Abbreviaturen und Siegeln der Tierbilder (in dem Nachwirken der Physiologuszyklen, Monatsbildern und Drollerien), der aber nach wie vor als Benennung der Darstellungssumme für einen zur Allegorisierung bestimmten Begriff das Wort „jeroglifico" verwendet[6]). Was gänzlich übereinstimmt mit den gleichzeitigen literarischen Ansichten, wenn De Piles[7]) die Allegorien eine Art Sprache nennt, wenn der Abbé Du Bos[8]) diese Bilder als Chiffren bezeichnet „dont personne n'a la clef"; Dinge, die natürlich vollständig zu jenem bekannten grenzenlosen Übergehen von Malerei und Dichtkunst im Sinne des Horazischen Wortes gehören, wie dies für das 18. Jahrhundert vor Lessing allgemein charakteristisch ist. Diese Nachschlagebücher dienten fast zum notwendigen Bücherapparat der Künstlerbottega, wie dies etwa das Bibliotheksinventar des Tiroler Malers Josef Schöpf (1745—1822) beweist[9]), und waren nach Winckelmanns Wort „gleichsam des Künstlers Bibel" geworden.

In dem hinter dem merito erscheinenden beflügelten Genius, der die Fama darstellt, hat Tiepolo sich teilweise an das Schema der virtù, für das die althergebrachten Attribute von Speer und Sonnenscheibe auf der Brust geläufig sind, gehalten, war aber andererseits durch das zwischen den Beinen durchgezogene und aufgeraffte Gewand (als Zeichen der Schnelligkeit) dem alten Bilde der Fama treu geblieben[10]). Jenes bei unserem Meister so geläufige Motiv des Monopteros wird wohl, wie Fogolari meint, den Tempel der Unsterblichkeit vorstellen oder des „Verdienstes" schlechthin, wie dies aus dem später zu erwähnenden Stich Chodowieckis erhellt, während für die zweiköpfige und zweigeschlechtliche Gestalt mit

(1) Winckelmann, Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst. 1766. Sämtliche Werke Donaueschingen 1825, Bd. IX. Karl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898, 2. Aufl. I, S. 366ff., III, S. 230. Vgl. auch die Aussprüche Falconets.

(2) Lessing, Laokoon. Edd. Blümner, Berlin 1876.

(3) J. G. Sulzer, Allgem. Theorie der schönen Künste. Leipzig, 2. Aufl. 1792, I. Teil S. 73—112 (dort weitere Literatur). K. H. Heidenreich, Aesthetisches Wörterbuch: Über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque. Leipzig 1793, vol. I, S. 46f.

(4) Sonnenfels, Gesammelte Schriften. Wien 1786, Bd. VIII, S. 295. In seiner Schrift „Ermunterung zu Lektüre an junge Künstler": „Gönnen Sie mir noch diesen Wunsch, daß zum besten sowohl der schildernden Künste als überhaupt der Wissenschaften diese Ikonologie, Wörterbücher und wie die schädlichen Werke alle heißen, welche die Wissenschaften und Künste quintessenzieren, sämtlich emporlodern möchten, ein wohlriechendes Brandopfer, dem guten Geschmacke. Diese schädlichen Werke, denen nur unrümliche Bequemlichkeit den Schwung geben konnte . . ." schon abgedruckt bei Tietze a. a. O. S. 15.

(5) Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Max I. Mit einem Vorwort von Arpad Weixlgärtner. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XXXII.

(6) Vin. da Canal. vita di Lazzarini, edd. Moschini. Venezia 1809, S. 32, 75.

(7) De Piles, Cours de peinture par principes. Paris 1708, S. 58.

(8) Du Bos, Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. Paris, 4. Aufl. 1740, Vol. 1, S. 182.

(9) Heinrich Hammer, Joseph Schöpf. Zeitschrift des Ferdinandeum. Innsbruck 1908, S. 330.

(10) Ripa a. a. O. V, S. 370.

der um den Arm gewundenen Schlange nicht etwa die Erinnerung an den bikephalen Janus[1]) zugrunde liegt, sondern wie uns Ripa[2]) belehrt, die Prudentia bedeutet.

Um aber auf das Motiv des merito zurückzukehren — in meinem Bestreben, durch die verallgemeinbare Verfolgung dieses charakteristischen Exempels die Verwendung eines uns fremd anmutenden Symbols, im Sinne der Erforschung mittelalterlicher ikonographischer Probleme festzulegen —, so hatten Antonio Domenico Gabbiani (1652—1726), der in den Kunstbriefen Bottaris oft genannte Florentiner Maler[3]), oder Tiepolos Lehrer Gregorio Lazzarini[4]) neben anderen Künstlern dieses Sujet dargestellt. Und ebenso finden wir die Anwendung des Emblems bei Tiepolo selbst[5]) in der Villa Biron bei Vicenza (ein Freskenzyklus, der als Musterbeispiel für die Verwendung allegorischer Vorwürfe bei Tiepolo gelten kann)[6]) als Gegenstück zu einer „nobiltà", wo, um alle Mißverständnisse zu vermeiden, der Sockel, auf dem die gemalte Nischenfigur steht, die erläuternde Inschrift „merito" zeigt[7]) (Abb. 3). Ein Vergleich mit dem Schema, das Ripas Ikonologie in seinem schlechten „holzschnittmäßigen" Stich für dieses Thema vorschlägt, beweist, wie eng Tiepolo an der althergebrachten Formel festhält[8]) (Abb. 5). In der erweiterten Verallgemeinerung dieses Vorwurfes entstehen dann die Deckenfresken, die der Verherrlichung verschiedener Familien und Geschlechter[9]) gewidmet sind, und deren Endzweck nichts anderes erzielen will, als ebenfalls die Glorifikation des Verdienstes, entsprechend dem Sinne des „bene merenti" oder „pro meritiis" der römischen Inschriften. Ein besonders glückliches Vorkommen aber bildet das prächtige Grabmal der Familie Valier im rechten Schiffe von S. Giovanni e Paolo, das Andrea Tirali verfertigte und an dessen reichen Statuenschmuck Pietro Baratta, Antonio Tersia, Giovanni Bonazza und Marino Groppelli arbeiteten[10]). Die Figurengruppe des Mittelsockels zwischen den beiden Toröffnungen stellt den gekrönten Merito dar, als den Gott des Ruhmes der gefeierten Familie, deren Apotheose der ganze Aufbau gewidmet ist[11]) (Abb. 4). Diese für das

(1) Vgl. Raphael Mengs, Fresko der sala dei papiri im Vatikan (Stich von Cunego).

(2) Ripa a. a. O. IV, S. 428.

(3) E. Hugford, Vita di A. D. Gabbiani. Firenze 1762, S. 18.

(4) Vin. da Canal a. a. O. S. 30, 43, 77.

(5) Man vergleiche auch den in dem Inventar der Sammlung Giovanni Andrighetti 1811 erwähnten „soffitto: il merito di Tiepolo" (Levi, Le collezioni veneziane. Venezia 1900, S. 278.

(6) Lafond, Les arts 1902, fasc. 8, und Sack S. 208 (Madrid) und S. 226.

(7) Eine Zeichnung dazu befindet sich in der Sammlung Adelmann in Würzburg (Sack S. 274; vgl. auch Sack S. 244).

(8) (Lacombe) Dictionnaire iconologique ou introduction a la connaissance des peintures . . . Paris 1756, S. 183: „Sur plusieurs monumens, c'est un homme un peu âgé, armé à l'antique, et couronné de laurier; d'une main il tient un bouclier, et de l'autre il est armé d'un javelot. Il est âgé, parceque le mérite ne s'acquiert qu'avec peine; il est armé de toutes pieces, pour marquer qu'il faut combattre long-tems avant que de recevoir quelque récompense." Die etwas veränderte Ausstattung (Bewaffnung) kehrt auch bei Sambach (a. a. O. Nr. 2) wieder.

(9) Sack, Abb. 101, 113. Glorie des Francesco Barbarigo. . . .

(10) Cicognara, Storia della scultura. Prato 1825, Vol. VI, S. 224f., Tafelband Vol. II, tav. XII. Selvatico a. a. O. S. 434, 445. Erika Tietze-Conrat, Kunstgeschichtl. Jahrbuch der Zentralkommission Wien, 1907, S. 76f.

(11) Die venezianische Guida „Il Ritratto overo le cose più notabili di Venezia", 1705, S. 175, erwähnt die gegenwärtige Errichtung des Monumentes. Bemerkenswert ist, wie 1718 Fischer v. Erlach während eines kurzen Aufenthaltes in Venedig von dem großen Eindruck des Monumentes so berührt worden

18. Jahrhundert vollständig geläufigen Anschauungen erklären auch den Inhalt eines höchst eigenartigen Bildes Alessandro Longhis (1733—1813), das der Maler als Aufnahmestück für die neugegründete venezianische Akademie verfertigte, und dessen Inhalt durch die Legende auf dem, dem englischen Konsul in Venedig John Wdny (Udny 1760—1766) gewidmeten Nachstich, eindeutig bestimmt wird. Das Sujet hatte Zanetti[1]) (1771) und später noch in der zweiten Auflage[2]) richtig angegeben, während Paolettis Katalog trotz des erklärenden Stiches es nur mit einem Fragezeichen zu vermerken wagte. Dieses Bild hat nun Gino Fogolari in einem interessanten Aufsatz über die Geschichte der venezianischen Akademie im Settecento abgebildet[3]) und mit folgenden Worten besprochen: „La fredda e poco chiara allegoria si dimentica per ammirare sole quelle figure, così caratteristiche, nuove e spiritose." Aber er läßt völlig außer Acht, daß jene im Hintergrund skurril auftauchende, in Frontalansicht erscheinende Figur in ihrer letzten Reduktion nichts anderes ist, als Dürers bekannte Selbstportraits, wie sie uns im Strachower Altar[4]) oder im Selbstbildnis der Münchner Pinakothek begegnen, jenem Bilde, das im 18. Jahrhundert schon seit langem in der Silberstube des Nürnberger Rathauses — also nicht an einem versteckten Orte — verwahrt wurde. Dort hatte es schon Karel van Mander (1575) gesehen und die museumartige Aufstellung verlangte eine erläuternde Guida, die der einheimische Kunstgelehrte Christoph von Murr verfaßte[5]). Diese Inspiration, hier auftretend in der Entwicklung und Umwertung des Typus, für die wir uns an Raphaels Porträt des Marc Antons im Heliodorbild oder an Guido Renis heiligen Thomas im Madonnenbild der vatikanischen Galerie (dessen Dürerstudien allgemein bekannt sind)[6]) erinnern mögen, verstärkt und verdunkelt unter dem Eindrucke Riberesker Kunst. Eine latente oder bewußte Mischung, die aber die ursprüngliche Derivation nicht verleugnet, erkenntlich in der Detailbehandlung, mit welcher die Anlehnung hier vor sich geht, im Gesichtsausdruck, in der Haarangabe, in der Kleidung, in der typischen Bewegung der vor dem Leib zusammengefaßten Hände. Ich meine nun, daß die Idee, das Porträt Dürers als Quintessenz der Vorzüge der Malerei zu verwenden, mit der vornherein gefaßten Absicht einer Aufnahmearbeit für eine Akademie die höchste Beachtung verdient, und es scheint daher alles andere eher als wunderbar, als wenn manche Elemente des deutschen Malers im venezianischen Kunstkreis bewundernd beachtet und verarbeitet wur-

war, daß er durch P. A. Filippini bei Tirali brieflich um einen Stich oder die Skizze zum Kopieren ansucht. Bottari-Ticozzi, Lettere pittoriche. Milano 1822, Vol. IV, S. 458. Eine Nachricht, die bei Ilg keine Erwähnung gefunden hat (vgl. l'arte 1910, S. 48).

(1) (Zanetti), Della Pittura Veneziana. 1771, S. 485.

(2) (Zanetti), Della Pittura Veneziana. 1792, Part. II, S. 627.

(3) L'arte 1913, S. 264. Da während der Drucklegung dieses Aufsatzes eine brauchbare Aufnahme des Longhibildes fehlte, muß hier auf die Reproduktion bei Fogolari verwiesen werden. In meinen demnächst in Buchform erscheinenden „Tiepolostudien" wird der stilistische Wert dieser Anlehnung und ihre aus den Zeittendenzen resultierende Beglaubigung noch ausführlicher behandelt werden.

(4) Eine der zahlreichen Kopien befand sich in der casa Grimani in Venedig. Moschini, Itineraire de la ville de Venise, 1819, S. 58. Engerth, Beschreibendes Verzeichnis der Wiener Galerie. Wien 1886, III, S. 100.

(5) Ch. G. von Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in ... Nürnberg. 1778, S. 410. Derselbe, Beschreibung des nürnbergischen Rathauses, 1790.

(6) Phot. Brogi 14117.

den[1]); womit wir an das Wort Lanzis[2]) von den fleißigen Studien Giovanni Battistas nach den graphischen Arbeiten Dürers erinnert werden, die aber zu einem Kapitel führen, das wir in einem anderen Zusammenhang zu behandeln gewillt sind. Wie fest in dieser Zeit die Vorstellung des merito eingewurzelt war, beweist die Notiz der englischen Reiseberichte (1786—1787) des oben erwähnten Grafen Castone Rezzonicos[3]), wo ein Bild Poussins erwähnt wird — wohl identisch mit den ähnlichen Kompositionen, die als „die Inspiration des Dichters" aufgefaßt werden[4]) — und das, wie Rezzonico mitteilt, im Katalog des Castle Howards als „Apollo che ricompensa il merito" bezeichnet wurde[5]).

War der figürliche Ausdruck für die Vorstellung des merito schon gegen Anfang des Seicento als Frucht humanistischer Studien gegeben[6]), so erstarkt dieser Typus zu voller reich angewandter Vorherrschaft erst gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Der literarische Hintergrund bildet Lord Shaftesburys Jugendwerk (1691): An inquiry concerning virtue and merit[7]), jene philosophisch-ethische Arbeit, die Diderot 1745 (und mit verändertem Titel 1751) ins Französische übersetzte[8]). Naturnotwendig mußte dies bei den „Moralisten" (Rochefoucauld, La Bruyère) und Enzyklopädisten[9]) oder in den didaktischen Schriften (Lord Chesterfield)[10]) besondere gewünschte Aufnahme finden und der Widerhall klingt nach in Thomas Abbts berühmten und von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg[11]) begeistert aufgenommenen Buche „Vom Verdienst"[12]). Das äußere Zeichen war Friedrich II. Stiftung des Ordre pour le mérite gewesen, den Maupertuis, Voltaire und Algarotti getragen. Abbts Erklärung seines Titelkupfers von Chodowiecki[13]) belehrt uns, wie Herakles von der Tugend geleitet, vor dem Tempel des Verdienstes steht und die Wahl hat vor den „Merkzeichen" der friedlichen und kriegerischen Geisteskräfte. Es ist nicht eine verdienstvolle Handlung an sich, die gefeiert wird, sondern der

(1) Hier fällt uns auch eine Kopfstudie der „serie delle teste" Tiepolos auf (de Vesme No. 127), die den Dürerschen Typus annähernd wiedergibt, freilich überwuchert und gewissermaßen verschleiert durch den eigenen, von Rembrandts Manier erfüllten Geist.

(2) Lanzi, Storia pittorica. Milano 1831, VII, S. 82.

(3) Cavaliere Carlo Castone della Torre di Rezzonico: Opere. Como 1817, Vol. IV, S. 159.

(4) W. Friedländer, Nicolas Poussin. München 1914, S. 64 (Tafel) und Abb. 187.

(5) Und die gleiche Gepflogenheit äußert sich in einem Stiche mit der Inschrift: Domenico Feti di Mantova accena fra molti il merito alla Pittura il Busto e l'Idea", was ganz mit der hohen Wertschätzung des Meisters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts übereinstimmt. Vgl. Mary Endres-Soltmann: Domenico Fetti. Münchn. Dissertation 1914, S. 64. Dies soll in anderem Zusammenhange erörtert werden.

(6) Der Typus ist schon ausgebildet in den früheren Auflagen der Ikonologie von Ripa (vgl. Ripa, della nuovissima Iconologia. Padova 1625, S. 417).

(7) Ins Deutsche übersetzt und kritisch erläutert von Paul Ziertmann: Philosoph. Bibliothek Bd. 110, Leipzig o. J. Hermann Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Braunschweig 1893, 4. Aufl., Teil I, S. 172. Fr. Ueberweg-Heinze, Grundriß der Geschichte der Philosophie der Neuzeit. III. Teil. Berlin 1907, 10. Aufl.

(8) Diderot, Oeuvres, Amsterdam 1772, Vol. I.

(9) Dictionnaire des passions, des vertus et des vices. Paris 1769, tom. 2, S. 92.

(10) Lord Chesterfield, Lettres to his son. London 1810, Vol. I, S. 342.

(11) Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur, „Deutsche Literaturdenkmäler des 18. u. 19. Jahrhunderts". Stuttgart 1890. Bd. 29/30, S. 4ff. (zum Jahre 1766).

(12) Thomas Abbt, Vom Verdienste. Berlin u. Stettin, 3. Aufl., 1772 (dort auch die frühere französische Literatur: Le Maitre de Clavilie, traité du vrai mérite. Rouen 1775, Vassés, Traité du mérite 1703). Hettner a. a. O. III_2, S. 354ff.

(13) W. Engelmann, Daniel Chodowieckis sämmtliche Kupferstiche. Leipzig 1857, No. 77.

Verdienst im allgemeinen, die aus der Tat resultierende Tugend soll verherrlicht werden, etwa wie nach dem Berichte Plutarchs im alten Rom ein Tempel der Tugend und der Ehre bestanden hatte, wo man durch den ersten gehen mußte, um in den zweiten zu gelangen[1]), mit einem Nebensinn der Sorge für das Gemeinwohl, sei es der Staat, das Vaterland oder die „Republik der Wissenschaften". Und so wird der merito zum Inbegriff der Anerkennung, die ihn als Überschrift und Titel von wissenschaftlichen Abhandlungen und Aufsätzen für berühmte und tugendhafte „moralisch-schöne" Männer verwendet, bis er zur Vorstellung des Elogios überführt, wo die Hervorhebung des Persönlichen und Individuellen stärker zur Geltung gelangen soll, Begriffe, von denen der erstere mehr abstrakte, der letztere eher konkrete Tendenzen verkörpert.

(1) Winckelmann a. a. O. IX, S. 195. Milizia, Dizionario delle belle arti del disegno. Bassano 1797, I, S. 24. Vergleiche dagegen das empfindsame Bild des „unbelohnten und unerkannten Verdienstes" nach Aristoteles (Winckelmann a. a. O. IX, S. 151).

ZU PETER VISCHER

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von KARL SIMON

I. VISCHER-DÜRER.

In Heft 10 des Jahrgangs VIII der „Monatshefte" äußert sich H. Stierling über „Dürer in der Vischerschen Werkstatt" und macht dabei auf Zusammenhänge aufmerksam, die die Grabplatte für den Ritter Kmita im Krakauer Dom mit den Bannerfiguren des Paumgärtners-Altars in München verbinden. Stierling hat dabei offenbar übersehen, daß dieser überraschende Zusammenhang von mir bereits 1906 und an nicht so gar entlegener Stelle, wenn auch kürzer, hervorgehoben worden ist[1]). Ich möchte heute auf einiges Weitere, das mir damals aufgefallen war — auch außer dem von Stierling richtig gewürdigten Zusammenhang der Vischerschen Plaketten mit dem Dürerschen Stich „Adam und Eva" — bei dieser Gelegenheit eingehen.

In engem Zusammenhang mit der Eva der Pariser Plakette steht auch noch die Grabplatte des Petrus Salomon in Krakau[2]). Im Widerspruch zu L. Justi und Daun, die das Stück spätestens 1506 datierten, glaubte ich aus stilistischen Gründen es frühestens bald nach 1510 setzen zu dürfen. Das angebliche Todesdatum (1506) glaubte ich anzweifeln und vielleicht 1516 lesen zu dürfen, und wirklich ergab sich später aus einer Krakauer Urkunde, daß Petrus Salomon wenigstens noch 1513 am Leben und im Amte gewesen ist[3]).

Noch einmal sei betont, weil es nicht genügend beachtet zu sein scheint, daß durch meine Späterdatierung der Krakauer Platten, besonders des Petrus Salomon, diese nicht als Beweis für eine bereits um 1504—1505 einsetzende Stilwandlung (im italienischen Sinne) des älteren Peter Vischer herangezogen werden dürfen[4]). Die neue Ornamentik, in der sie sich zeigt, ist dann später zu datieren, und sie braucht nicht vor die Italienreise des jüngeren Peter und die ersten Arbeiten am Sebaldusgrabe zu fallen. Damit ist die Bahn frei für die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, daß den Söhnen — was auch Stierling wieder hervorhebt — besonders Peter, ein entscheidender Anteil an dieser Stilwandlung der Vischerschen Gießhütte zukommt.

Die Übereinstimmung in der Stellung der Pariser Eva mit der unseres Salomon, auf die ich bereits damals flüchtig hinwies, sei doch noch mehr betont: hier wie dort das linke Bein als Standbein charakterisiert, das rechte leicht aufgesetzt. Die rechte Hand hält in dem einen Falle einen Schleier, im anderen das Schwert; die linke Hand wird in beiden Fällen etwas oberhalb der Hüfte gehalten. Hier ist sie leicht an den Leib gelegt, dort mit der Handfläche nach auswärts gewendet. Das Gesicht dreht sich beide Male in Dreiviertelansicht nach rechts, beide Male mit einer, wenn auch gradweise abgestuften Neigung des Kopfes abwärts.

Überall sonst in den früheren Werken Vischers folgt der Kopf der Seite des Spielbeins; freie Werke der späteren Zeit: einige von den Apostelfiguren des Sebaldusgrabes (besonders Paulus und Jacobus Major), der König Arthur vom Maximiliansgrabmal in Innsbruck, die Pariser Eva und die zu ihr gehörigen Figuren der beiden Tintenfässer in Stanmore und Oxford, wie die Frauenfigur links am

(1) Die Vischerschen Grabplatten in Krakau. Repert. für Kunstw. XXIX, S. 19—26.

(2) Daun, P. Vischer und Ad. Krafft, Abb. 14. Bielefeld und Leipzig 1905.

(3) Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet, S. 169, Anm. 19. Leipzig 1907.

(4) Wie Daun, a. a. O. S. 29, will.

Relief der Blindenheilung des Sebaldusgrabmals, die von Weizsäcker mitgeteilte Zeichnung aus dem Pariser Skizzenbuch und endlich unser Petrus Salomon, wo überall der Kopf nach der Seite des Standbeines gewendet erscheint, schließen sich zu einer Gruppe für sich zusammen.

Übrigens ist die Kmita-Platte mit 1506 (Daun) wohl noch reichlich früh angesetzt: ich mache noch einmal darauf aufmerksam, daß auf der von Seeger dem Peter Vischer d. J. zugeschriebenen Medaille von 1507 (mit dem Porträt seines Bruders Herrmann) die Rückseite mit der Ritterfigur eine durchaus altertümliche Ponderation zeigt. Sie wäre gewiß anders, „italienischer", wenn die durchgeführte Trennung von Stand- und Spielbein in der Vischerschen Gießhütte schon länger üblich gewesen wäre. Und man mag aus diesem fest datierten Stück mit Sicherheit schließen, was sonst urkundlich wohl kaum möglich ist, daß die Priorität in diesem Punkte Dürer gebührt.

Ein solcher Versuch zu einer Scheidung zwischen Stand- und Spielbein begegnet freilich bei Vischer schon früher und zwar bei der Statuette des hl. Mauritius am Grabmal des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom (1496)[1]). Deutlich ist das etwas vorgesetzte linke Spielbein charakterisiert, unsicher freilich die Stellung des rechten Standbeins wie die ganze Haltung überhaupt. Es erscheint mir nicht ausgeschlossen, daß hier eine Beziehung zu dem Dürerschen Stich des Fahnenschwingers (B. 87) besteht. Auch hier rechtes Standbein, linkes Spielbein, wenn auch ungemein sicher, im Gegensatz zu Vischer. Gut begründet ist bei Dürer die Haltung des rechteckig gebogenen linken Armes: die Hand faßt das Schwert; sehr ungeschickt dagegen bei Vischer: hier preßt der Arm recht unglücklich den kleinen Schild an den Oberschenkel. Die rechte Hand hält statt der Fahne die Lanze — auch noch reichlich befangen — und demgemäß ist die starke Senkung der rechten Schulter vermieden. Die Haltung des linken Armes und die Stellung des Kopfes, dessen rechte Seite sich senkt, während die linke sich etwas hebt — wozu in der Situation an sich durchaus kein Grund vorliegt — würde sofort verständlich werden, wenn man dächte, daß Vischer etwa den Dürerschen Stich vor Augen gehabt hätte. Dieser selbst ist nicht datiert, fällt aber sicher vor 1500 und kann wohl um 1496 entstanden sein.

Auch bei der Vorderseite des Grabmals für Kardinal Friedrich Kasimir[2]) in Krakau von 1510 glaubt man einen Nachklang Dürerscher Kunst wahrzunehmen: die Figur des vor der Maria mit dem Kinde knieenden Kardinals scheint in Stellung und Haltung, sowie besonders in dem machtvoll ausgebreiteten Mantel die Kenntnis des knieenden Maximilian auf dem Dürerschen Rosenkranzbilde vorauszusetzen.

Andrerseits begegnet die Art, wie an dem Krakauer Werk der hl. Stanislaus den vom Tode auferweckten Pietrowin mit der Hand am Unterarm gepackt hält und ihn so heranschleppt, ganz ähnlich auf der Dürerschen Zeichnung der Anbetung der Könige von 1524 (Albertina) wieder[3]). In psychologisch feinsinniger Weise läßt Dürer den schüchtern herantretenden Mohrenkönig von dem zweiten König in ganz ähnlicher Art gefaßt und herangeführt werden.

Endlich muß doch noch mit einem Wort auf die Verwandtschaft der prachtvollen Vögel (Schwan und Kranich) auf der Grabplatte des Kallimachus in

(1) Daun a. a. O. Abb. 7.
(2) Daun a. a. O. Abb. 12.
(3) Abb. auch bei Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, S. 266. 1905.

Krakau[1]) mit den Kranichen auf dem Dürer-Holzschnitt der Ehrenpforte von 1515, die in ganz ähnlicher Weise über dem Lorbeergehänge erscheinen[2]), hingewiesen werden.

Der die Rohrflöte spielende Faun, der sich am Sebaldusgrabe[3]) und in einer Dürerschen Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians findet und vielleicht auf ein gemeinsames Vorbild zurückgeht, sei nur eben wegen der Vollständigkeit erwähnt.

Wie in solchen Einzelheiten das Verhältnis zwischen den beiden großen Meistern gewesen sein wird, ist schwer zu sagen. Ganz gewiß dürfen wir aber Dürer nicht immer nur als den Gebenden, sondern auch als Empfangenden ansehen.

* * *

Anhangsweise möchte ich schließlich noch auf ein Werk der Dürer-Schule hinweisen, das mir die stärkste Beziehung zu den Vischerschen Grabplatten zu haben scheint. Ich meine das sehr kleine Holztäfelchen (H. 0,194 m Br. 0,075) des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, das dem Wolf Traut zugeschrieben wird und den hl. Gereon, holzschnittartig mit schwarzen Umrissen und Schraffierungen aufgezeichnet zeigt. (M. 612: Beschr. Kat. der Gemälde des Kaiser-Friedrich-Mus., Berlin 1911 S. 40).

Vor saftgrünem Hintergrund steht auf quadriertem Fußboden der gerüstete Heilige da, das linke Spielbein zur Seite gesetzt, während das rechte als fest aufstehendes Standbein charakterisiert ist. Mit der Rechten hält er den Schild, mit der Linken die Lanze mit der Fahne. Der Kopf ist nach der Seite des Spielbeins gewendet, also wie in der Regel bei den früheren Werken Vischers (s. oben).

Auf die schlagende Ähnlichkeit mit einem bestimmten Typus Vischerscher Grabplatten in Stellung und Haltung, in der Angabe des quadrierten Fußbodens, in der Technik der Aufzeichnung braucht nicht besonders hingewiesen zu werden. Sollte man sich „Visierungen" von Malern zu Vischerschen Platten — Jacopo de Barbari erhielt für eine solche Visierung zum Grabmal der Herzogin Sophie in Torgau zehn Gulden — etwa ähnlich vorzustellen haben?

II. IN MEMORIAM JOHANNES KRAMER.

Hoffnung herrlichster Gewinnste
Schleppt sie schneidend zu der Gruft.
Klotho. Faust II.

In den „Monatsheften" Bd. VII (1914) S. 393, bespricht Hans Joël „zwei unbekannte Vischer-Werke im Dom zu Meißen". Es handelt sich einmal um die schöne Grabplatte des Domherrn Heinrich Stercker von Mellerstatt, die Joël eingehend charakterisiert und zweifellos mit Recht für Peter Vischer und zwar als dessen eigene Schöpfung in Anspruch nimmt. Aber bereits zwei Jahre vor Joël ist die gleiche Bestimmung von anderer Seite vorgenommen worden. Und zwar ist dies geschehen in einer Hallenser Dissertation von einem Schüler Ad. Goldschmidts, Johannes Kramer: „Metallene Grabplatten in Sachsen" (Halle a. S., C. A. Kaemmerer & Co. 1912). Er hat dort auf S. 40 bedeutend kürzer, aber doch das Wesentliche gebend, das Werk besprochen und bezüglich der Evangelisten-Symbole, ebenso wie Joël, auf „die Reihe ähnlicher Geschöpfe auf der Grabplatte des Kallimachus in Krakau oder der eines unbekannten Geistlichen ebendort" aufmerksam gemacht.

* * *

(1) Daun a. a. O. Abb. 16.

(2) Scherer, Klassiker der Kunst, S. 284. 1904.

(3) Al. Mayer, Die Genreplastik an Peter Vischers Sebaldusgrab, S. 16; vgl. Taf. 9. Herausgeg. im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Leipzig 1911.

Der Grund, weshalb diesen Hinweis nicht Kramer selbst bringt, ist einfach: als Freiwilliger gleich zu Anfang des Krieges eingetreten, wurde er seit Anfang August 1915 vermißt (vgl. die Notiz von St. im Cicerone VII, S. 375) und ist nach den letzten Nachrichten mit Sicherheit als gefallen zu betrachten. Er selbst hatte vor, diese jetzt von mir gebrachte Feststellung selbst zu geben: noch in Rußland im Schützengraben hat er sich damit beschäftigt. Nun hat ihn der Tod nicht mehr dazu kommen lassen. Ich erfülle das Vermächtnis des jüngeren Freundes um so lieber, als seine Erstlingsarbeit naturgemäß in keiner Weise einen vollen Eindruck seiner bescheiden zurückhaltenden, aber durch Charakter und Geist gleich ausgezeichneten, den höchsten Zielen zugewendeten Persönlichkeit zu geben vermag. Er selbst würde das lächelnd zugegeben haben. Deswegen soll aber das, was er wirklich geleistet hat, als sein geistiges Eigentum auch für die Folgezeit gekennzeichnet bleiben.

* * *

Auch die zweite von Joël besprochene Platte, die des Bischofs von Weißenbach im Meißner Dome, war Kramer nicht unbekannt: er hat sie an der gleichen Stelle (S. 64) behandelt. Auch er stellt sie mit der 65 × 184 cm messenden Platte des Bischofs Dietrich IV. von Schönberg im Naumburger Dom zusammen, von der wir nach seiner Aufnahme eine Abbildung bringen können (Abb. 1). Er schreibt darüber: „die Gewandbehandlung ist weniger weich als in Meißen (bei dem Weißenbach), nur in der die Füße deckenden Alba ist eine mehr ineinander greifende Bewegung. Die Casel zeigt flache Falten und auch die dreiecksförmigen Bildungen, dazwischen liegt das Gewand ganz glatt und unbewegt, wie versunken.

Im Gesicht kommen die drei Buckel des Kinnes und der Backenknochen wieder, auch die Falten über der Nase. Die geöffneten Augen dagegen sind viel allgemeiner gebildet, und der Ansatz der Stirne eigentümlich abgeschrägt. Über der Stirn fehlt die Stirnlocke nicht. Das Haar zeigt, namentlich bei der Löwenmähne, genau die gleichen Löckchen mit Ösen am Ende.

Daß es dieselbe Werkstatt ist, aus der beide Platten stammen, ist kein Zweifel: die Übereinstimmung kleinerer und größerer Einzelheiten ist zu groß. Nur scheint die Naumburger Platte ungeschickter, weniger gelungen. Das zeigt sich in der unbeholfenen Haltung des Armes mit dem Buch, in der geringeren Gewandzeichnung. Der Meißener Bischof weist demgegenüber Feinheiten auf wie das Durchfühlen des Körpers und des Stabes, die verschiedene Bewegung der Mitrabänder, auch ist sein Verhältnis zur Größe der Tafel gefälliger. Gleich nüchtern und trocken ist das Laubwerk, das in Naumburg auf ganz ähnlichen Säulchen mit hohen Sockeln ruht. Noch ein drittes Werk reiht Kramer diesen beiden an: die 50 × 128 cm messende Grabplatte des 1496 verstorbenen Canonikus Andreas von Könritz, gleichfalls im Naumburger Dom (Abb. 2). „. . . Seine Zusammengehörigkeit mit den anderen zeigt vor allem das Gesicht. Es sind die etwas schräg liegenden Augen des Meißner Bischofs mit den Fältchen an den Schläfen, darüber die nach Art des Bischofs Schönberg schräg abgeschnittene Stirn. Über der Nase dann noch die spitzen Dreiecksfalten, die fast als Signatur gelten können. Auch die Buckel an Kinn und Backen fehlen nicht. Weicher dagegen ist das Haar und ebenso ist die Gewandbehandlung unterschieden, d. h. es fehlen jene auffallenden Merkmale, wie die flachen Dreiecke. Die ausladenden Ellenbogen erinnern an die Haltung des Naumburger Bischofs. Die Hände sind ungeschickt, scheinen auch im Guß nicht geglückt."

Alle drei Werke glaubt Kramer indessen für die Vischersche Gießhütte nicht in Anspruch nehmen zu dürfen. Zwischen ihnen und den sicheren Vischerwerken dieser Zeit (Bischof Roth, Canonikus Stercker, Bischöfe in Ellwangen) bestehen — neben den im Zeitstil liegenden Übereinstimmungen — große Verschiedenheiten. „Es fehlen hier die für diese Jahre charakteristischen geplätteten Faltenlagen bei Vischer. Die Bildung der Falten über der Nase ist ganz verschieden, ebenso die Zeichnung der Haare, der Löwenköpfe. Dazu kommt die überaus trockne Bildung der Baldachine, die man der Vischerschen Hütte unmöglich zutrauen kann, nachdem das Altenburger Laubwerk entstanden war, und bald darauf bei den Bamberger Bischöfen, die Dutzendware waren, dennoch reiche, üppige Formen erscheinen. Ebenso war das Fassen des Kelches von Stercker in Meißen schon viel handfester besorgt, als es hier von Könritz geschieht. Demnach ist, schließt Kramer, in diesen Platten vermutlich ein Teil der Werke einer lokalen Hütte erhalten, über deren Meister oder Aufenthaltsort nichts gesagt werden kann."

* * *

Das Altenburger Laubwerk, das hier erwähnt wird, findet sich auf der Grabplatte der Margarete von Sachsen, Gemahlin Kurfürst Friedrichs II. in der Schloßkirche von Altenburg. Sie ist zwar an sich schon bekannt gewesen, aber für das Werk der Vischerschen Gießhütte noch nicht herangezogen worden. Eine gezeichnete Abbildung enthalten die Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens Bd. II; wir bringen die unseres Wissens erste photographische Abbildung wenigstens eines Teiles nach Kramers Aufnahme, die mit großen örtlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat (Abb. 3).

Die in den Boden eingelassene Tafel mißt etwa 1,25 × 2,30 m, Rand 24 cm: Bildtafel 0,75 × 1,50 m. Sie besteht aus drei Stücken, der Rand aus sechs Teilen. Die Fürstin steht ganz von vorn gesehen auf einem perspektivisch gezeichneten Fliesenboden, in den Händen einen Rosenkranz haltend. Über ihr erhebt sich, auf seitlichen Säulen ruhend, ein Kielbogen aus Laubwerk. Der Grund der Tafel ist glatt. Die Umrahmung bildet die Inschrift, zwischen zwei Kanten aus Laubwerk, an den Ecken befinden sich Wappen.

Ein sehr faltenreiches Gewand fällt bis auf den Boden herab und schleppt seitwärts nach links hin im Bogen. Über einem Untergewand trägt die Dargestellte einen weiten, langen Schultermantel, der vom rechten Arm ein wenig gerafft ist; Über dem Kopf liegt ein nach vorn in zwei langen Enden herabfallendes Tuch. Reichste Schraffierung macht das Gewand sehr ausdrucksvoll. Die Falten sind scharf gebrochen; besonders bei den großen Schüsselbildungen der linken Seite und am Kontur wird das sichtbar. Die tiefen Täler sind mit prachtvoller, energischer Kreuzschraffur gefüllt. Charakteristisch ist eine am Ende starker Falten ansetzende kleine, wie ein Wimpel leichtbewegte Linie, welche die von Schraffierung belebten oder vertieften Flächen begrenzt. Das Gesicht hat leider unter Abschleifung gelitten, doch ist erkennbar, daß die Augen niedergeschlagen sind, die Pupillen nur durch einen schmalen Ritz schauen. Von der Nase ist nur die Spitze gezeichnet. Die Hände sind schlank und in feiner Bewegung mit dem Rosenkranz beschäftigt; besonders reizvoll, wie zwei Finger eine Perle des Rosenkranzes einen Augenblick verweilend halten.

Das Rankenwerk des Bogens, ein später noch reich entwickeltes Motiv der Vischerschen Werkstatt, kommt hier zum erstenmal vor. Auf den mit krausem

Blattwerk verzierten Kapitellen setzen geschweifte Äste auf, die am oberen Rande, in der Mitte mit Stricken verbunden, einen Kielbogen bilden. Vom Ansatzpunkt her und aus der sich abschälenden Rinde der Äste entsprießen breite, wundervoll geschweifte Ranken. Sie verflechten sich, umklammern sich mit den weich gerundeten Enden, treiben kurze bröckelnde Stielansätze hervor. Dazwischen steigen kleine Männer mit Laubröckchen angetan umher, die sich zu bekämpfen scheinen.

Bei der Inschrift kommt die auch sonst häufiger begegnende Buchstabenform r = i vor. Die Kanten bildet das bekannte üppige Laubwerk, das allein schon als Beweis Vischers her Zugehörigkeit gelten kann.

Sodann wird hingewiesen auf die Grabplatte des in demselben Jahr 1486 gestorbenen Kurfürsten Ernst in Meißen, deren Vischersche Herkunft bekannt ist. Bruck und Gurlitt setzten die Entstehung der Platte auf 1495 an und begründeten dies mit einer archivalischen Notiz zu diesem Jahre. Mit Recht zieht Kramer die Berechtigung dieser Beziehung in starken Zweifel, macht aber vor allen Dingen geltend, daß die ganze Formgebung sehr entschieden für eine frühere Entstehung, in der Nähe der Altenburger Platte, also in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre spreche. Abgesehen von einem größeren Reichtum, der auch schon in den ansehnlichen Größenmaßen sichtbar wird (1,44 × 2,57 m; Rand $23^1/_2$ cm) ist die Meißener Platte mit der Altenkurger recht eng verwandt. Die Haltung des in kurfürstlichem Ornat gegebenen Fürsten ist ganz frontal. Er steht auf einem Löwen; hinter ihm hängt ein Brokatvorhang, über dem spätgotisches Bogenwerk erscheint. Das Gewand breitet sich nach links hin wie in Altenburg und ist gerafft. Stark betont wird das Knie des Spielbeins. Die Schraffierung ist nicht von der Schärfe und Exaktheit wie dort, sondern, besonders bei größeren Flächen, ein flockiges, rieselndes Gestrichel. Auch die Falten haben nicht das Scharfbrüchige, hängen auch nicht so zusammen wie dort, sind mehr einzeln, zuckend und ziellos. Am Ende findet sich hier und da jener wimpelförmig bewegte Faden, dazu kleine in scharfem Winkel ansetzende kurze Striche, wie z. B. am Wulst des Mantels unter dem linken Arm. Das Gesicht dagegen ist besonders in der Nasenzeichnung der Margarete sehr verwandt. Ganz gleich vor allem ist die Zeichnung der Buchstaben und das Laubornament der Kante. Die vorhandenen Unsicherheiten, besonders im Faltenwerk, möchten, meint Kramer, fast dazu führen, die Kurfürstenplatte früher entstanden zu denken als die der Margarete. Jedoch könne der zeitliche Abstand auf keinen Fall erheblich sein.

* * *

Endlich sei hier noch ein weiteres, bisher gänzlich unbekanntes Werk in Abbildung gebracht, das Kramer zum erstenmal in seiner Arbeit besprochen und gleichfalls Peter Vischer zugewiesen hat (S. 58 f.)

Es handelt sich um die Grabplatte der Elisabet von Stolberg, geborenen Herzogin von Württemberg († 1505) in der Stadtkirche zu Stolberg a. H. Die Platte ist in einigem Abstand (5 cm) von einem Rahmen (11 cm breit) umgeben. Die Größe der aus einem Stück bestehenden Platte ist $65^1/_2 \times 115^1/_2$ cm; der Durchmesser der Evangelistenvierpässe 20 cm (Abb. 4). Für den Vischerschen Ursprung der Platte spricht einmal das Brokatmuster des in Schnüren an einer Stange hängenden Vorhangs. Es kommt am häufigsten bei Vischer vor, z. B. bei Herzogin Sophie in Torgau[1]), Kurfürstin Amalie in Meißen[2]), Canonikus Raben-

(1) Daun, Peter Vischer und Ad. Krafft. Bielefeld und Leipzig 1905.

(2) Creeny, Monumental brasses, S. 52. 1884.

stein in Bamberg[1]), Felix Paniewski in Posen[2]), Kurfürst Ernst in Meißen (am Ärmel), Kardinal Friedrich in Krakau, Heinrich Stercker in Meißen u. a. Das Kantenmuster des Teppichs am oberen Rande, aus kleinen Dreiecken gebildet, findet sich bei Uriel Górka in Posen (Kasel), bei Szamotulski in Samter[3]) (Fußboden), bei Erzbischof Ernst in Magdeburg (Gewandsaum). Die Grundmusterung, über dem Haupte sichtbar, in kleinen Vierpässen erscheint z. B. bei Paniewski an derselben Stelle, und kommt bei Uriel Górka an Mitra und Teppichrand vor. Endlich ist die Zeichnung der Buchstaben fast gleich bei Canonikus Stein in Erfurt[4]). Auch die Schreibung des i für r, die sehr häufig ist (s. o. S. 186), wird hier gebraucht. Die Evangelistensymbole, die ebenfals graviert sind, zeigen eine andere als die sonst übliche Bildung. Die Platte wird dann eingeordnet in die Reihe der anderen betend dargestellten fürstlichen Frauen: Herzogin Margarete in Altenburg († 1486), Amalie in Meißen († 1502), Sophie in Torgau († 1503), Sidonie in Meißen († 1510). Die Stolberger Figur steht auch zeitlich den Herzoginnen Sophie in Torgau[5]) und Amalie in Meißen am nächsten; die Torgauer Platte ist urkundlich 1504 hergestellt, Amalie starb 1502.

In der äußeren Erscheinung zeigt das Stolberger Werk einen bei Vischer seltenen Typus, die schmale Bildplatte in einigem Abstand vom Schriftrand umrahmt. Sonst nicht ungebräuchlich, kommt das bei Vischer nur noch in einem ganz frühen Werk, dem Buckenstorff in Naumburg († 1466[6]) vor. In den Motiven ist gegenüber den früheren Werken keine auffallende Wandlung eingetreten. Selten begegnet sonst das bewegte Spruchband, z. B. noch auf der Pietàplatte in Ellwangen vom Anfang des 16. Jahrhunderts[7]), dort aber bei weitem nicht in so schöner Bewegung. Es fehlt im übrigen noch die lebendigere, der Wirklichkeit mehr zugewandte Bewegung der schreitenden Frau, wie sie Amalie und Sidonie haben. Auch die Räumlichkeit ist nicht überzeugend, der ziemlich steil ansteigende Fußboden vermag keinen wirklichen Tiefeneindruck zu vermitteln, daneben fehlt hier der Blick in den Raum über dem Vorhang, der so oft sonst bei diesen Werken Tiefe zu geben sucht. Das Füllen jedes Fleckes mit Ornament bringt hier noch einmal besonders in der oberen Hälfte der Platte, eine Flächenwirkung hervor, zu der die untere nicht übereinstimmend kontrastiert. Aber in der Formgebung des Gewandes und Gesichtes stecken Elemente, die dem Flächenhaften entgegenstehen; da ist ein massigeres Zusammengehen, ein wirklich Faßbares, räumlich Rundes zu geben gesucht. Darin liegt wohl mit ein Hauptunterschied der Werke um diese Zeit zu den älteren, das Flächenhafte, mehr Ornamentale aufzugeben zu gunsten des Greifbareren, Plastischen.

Die nahe Verwandtschaft mit der datierten Torgauer Platte rückt das Stolberger Werk zeitlich ganz in die Nähe derselben, 1504—05.

(1) Creeny a. a. O. S. 59.
(2) K. Simon, Zwei Vischersche Grabplatten in der Provinz Posen. Kunstw. Beiträge, A. Schmarsow gewidmet, S. 169. Leipzig 1907.
(3) Kohte, Kunstdenkmäler der Provinz Posen. III. S. 55, Taf. I.
(4) Buchner, Die metallenen Grabplatten des Erfurter Domes. Zeitschr. f. christl. Kunst, 1903, S. 161 f.
(5) Daun a. a. O. Abb. 9.
(6) Abb. bei Creeny S. 34—36.
(7) Vgl. Döbner, Peter Vischerstudien. Mitteilungen d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, 1892.

REZENSIONEN

ERNST STEINMANN, Die Porträtdarstellungen des Michelangelo. (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, III.) Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Nachdem das Thema der Ikonographie Michelangelos von Thode als erstem einer umfassenden Behandlung unterworfen worden war (im V. Band seiner Michelangelo-Biographie), hat Steinmann jetzt den Gewinn langjähriger weiterer Bemühungen in einem Tafelband zusammengestellt, der zwar immer noch nicht das Letzte zu geben beanspruchen kann, aber jeder weiteren Forschung eine ausgezeichnete Grundlage bietet.

Vasari, der hier stark interessiert war und gut Bescheid wissen mußte, spricht von vier selbständigen Porträtdarstellungen, zwei gemalten — von Bugiardini und Jacopo del Conte — und zwei plastischen: die Medaille des Leone Leoni und die Büste des Daniello da Volterra. Die plastischen Typen sind leicht zu identifizieren, mehr Schwierigkeit machen die gemalten,

1. Das Porträt des Bugiardini. — Nach der Erwähnung bei Vasari wäre es etwa 1530 entstanden, gäbe also Michelangelo im Alter von rund 55 Jahren. Damit stimmt das Porträt in der Casa Buonaroti, das durch die Abbildung und das Lob C. Justis allgemeiner bekannt geworden ist. Es ist eine etwas trockene Arbeit, aber doch charakteristisch als Eindruck einer bestimmten Persönlichkeit. Als Werk des Bugiardini wurde es auch von Thode anerkannt. Steinmann denkt anders. Er sucht das eigentliche Bild des Bugiardini in einem Porträt des Louvre oder vielmehr in dessen (verlorenem) Original und nimmt die Tafel der Casa Buonaroti, die einen schon älteren Mann darstellt, als etwas daraus Abgeleitetes. Ja, die Sache bekommt bei ihm noch eine ganz andere Physiognomie: mit jenem (schon früher bekannten) Pariser Kopf bringt er eine bisher unbekannte Feder-Vorzeichnung (ebenfalls im Louvre) zusammen und diese soll von niemand anderem stammen als von Michelangelo selbst, der damit seinem Freund Bugiardini hätte zu Hilfe kommen wollen. Die stark ruinierte Zeichnung erinnert in der Tat an die Technik Michelangelos, aber freilich mehr an die des jungen. Hier handelt es sich — wenn die der Bildausführung beigegebene Inschrift recht hat — um den Mann von 47 Jahren. Als Selbstporträt kann ich mir die Zeichnung nicht gut denken. Auch scheint es mir unmöglich, das Bild der Casa Buonaroti aus diesem Typ abzuleiten; ja, die Formen dieses Kopfes sind so stark abweichend von allen anderen Bildnissen, daß man fragen muß, mit welchem Recht überhaupt die Inschrift auf das Bild gekommen sei.

Es wird gut sein, hier an das literarische Porträt zu erinnern, das Condivi uns hinterlassen hat. Es bezieht sich allerdings auf den alten Mann, aber es paßt doch auch schon auf den Fünfziger der Casa Buonaroti: hoher Oberkopf, die Lippen schmal, die Augen eher klein, der Bart dürftig usw. Im Louvrebild ist alles anders: die Ohren stehen mit den Augen mehr auf einer Linie, die Augen sind groß, die Lippen schwellend, und während für Michelangelo gerade die entblößte Wange eigentümlich ist, setzt der Bart hier hoch an. Mit dem Hinweis auf die Altersdifferenz, die ja nicht einmal als sehr beträchtlich angenommen werden darf, wird man solche Formverschiedenheiten nicht erklären können. Wenn die Inschrift des Louvrebildes wirklich legitim sein sollte, so kann es sich nur um eine sehr freie Auffassung des Problems eines Bildnisses handeln.

2. Das Porträt des Jacopo del Conte. — Neben dem Bugiardinityp der Casa Buonaroti gibt es einen viel verbreiteteren Typ des etwas älteren Mannes, wie ihn z. B. der oft abgebildete Kopf des Museo Capitolino zeigt. Es existiert davon auch eine Redaktion in Halbfigur. Steinmann scheint mir Thode gegenüber im Recht zu sein, beide Redaktionen auf ein und dieselbe Aufnahme zurückzuführen.

Wenn nun Vasari mit Bestimmtheit behauptet, nur zwei gemalte Porträts zu kennen, das eine von Bugiardini, das andere von Jacopo del Conte, so sind wir wohl gezwungen, den Autor dieser zweiten Aufnahme in Jacopo del Conte zu suchen. Schon Vasari spricht von vielen Wiederholungen. Für uns ist aber die Aufgabe nicht damit erschöpft, unter den vorhandenen Exemplaren das Original zu suchen, es gilt vor allem einmal das Bildwerk mit der künstlerischen Persönlichkeit des Jacopo del Conte zusammenzubringen. Diese ist uns sehr wenig bekannt. Wir wissen von ihm als Freskanten, aber von seiner Bildnismalerei haben wir keine zureichende Vorstellung. Was Steinmann als Michelangelokopf aus dem Fresko Jacopos in S. Giovanni decollato in Rom abbildet (Taf. 7), gibt keine verbindende Brücke, weder inhaltlich noch stilistisch. Hier klafft also ein offener Graben.

Der Urtyp der ganzen Gruppe ist für Steinmann das von dem Baron Joseph du Teil 1907 veröffentlichte Halbfigurenbild der Sammlung Chaix d'Estanges in Paris. Die Photographie erlaubt nicht, dieses Urteil zu kontrollieren. Das Bild ist nicht ganz vollendet.

Von den alten Stichen geht der des G. Ghisi ebenfalls auf diesen Typ zurück. — Für die Darstellung des alten Michelangelo mit dem Hut, wie ihn Bonasones Stich gibt, wird frageweise ein in Amerika verschollenes malerisches Urbild angenommen; ich glaube aber, daß Thode einem besseren Instinkt folgt, wenn er dem Stecher die Priorität zuschreibt. Künstlerisch höher aber würde ich überhaupt das gestochene Profilbildnis von 1545 stellen (Steinmann Taf. 37). Es übertrifft an Kraft die mit dem Namen Bonasones bezeichneten Wiederholungen von 1546.

3. Die Medaille des Leone Leoni. — Sie gibt den Achtziger. Der Stirnkasten, vom Haar entblößt, zeigt im Profil den merkwürdigen rechten Winkel. Stiche setzen gleichzeitig den Inhalt der Medaille in die leichter faßbare Liniensprache um.

4. Die Büsten des Daniello da Volterra. — Daniello kannte den Kopf genau, schon bevor er, unmittelbar nach dem Hingang des Meisters, den Auftrag zu einer Büste bekam. Er hat aller Wahrscheinlichkeit nach von der Leiche einen Abguß genommen. Die verschiedenen Exemplare — Steinmann hat die Thodesche Liste noch etwas vergrößert — gehen im Eindruck ziemlich bedeutend auseinander. Die Zurüstung als Büste ist keine gleichartige. Die Ziselierung lag in verschiedenen Händen. (Einen unziselierten Guß enthält das Castello Sforzesco in Mailand.) So sehr man gerade hier dem Verfasser dankbar ist für die Beibringung des ganzen Bildmaterials, so bleibt es doch ein Mangel, daß die Büsten unter sich schlecht vergleichbar sind. Bronzen sind immer schwer auf der photographischen Platte einzufangen, wenn aber wie hier bei jeder Nummer Ansicht, Neigungswinkel, Beleuchtung wechselt, so befindet sich der Betrachter natürlich in großer Verlegenheit. Die Bedeutung der Arbeit des Daniello da Volterra spiegelt sich in der Tatsache, daß sie auch der Marmorbüste von Michelangelos Grabmal in S. Croce zugrunde gelegt ist.

Ob der Marmorkopf der Villa Melzi bei Bellaggio (Taf. 68 und 69) ebenfalls als eine Uraufnahme gelten kann, mag dahingestellt bleiben.

Den Beschluß der Publikation machen die Dokumente der Leichenfeier und des Grabmals und die Bilder aus dem Leben Michelangelos in der Casa Buonaroti, von den besten Künstlern am Anfang des 17. Jahrhunderts gemalt, aber als Quellen zur Ikonographie natürlich wertlos.

Das große Buch ist dem Andenken der verstorbenen Gattin des Verfassers gewidmet, Olga von Gerstfeldt, die an diesen Forschungen lebhaft Anteil genommen hatte. H. Wölfflin.

HEINRICH WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. — Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. X und 255 S. Verlag Bruckmann, München 1915.

Wölfflin hat von jeher das Bedürfnis empfunden, vom Einzelfalle zum Allgemeinen überzugehen und im Zufälligen das Gesetzmäßige zu suchen. Dieser Drang hat ihn nie in die luftleeren Räume metaphysischer Spekulation entführt, weil er dem Werke gegenüber Kunstfreund und selbst Künstler geblieben ist. Seine Arbeit wurde fruchtbar aus stetigem Kampf, aus der Wechselwirkung zweier Betrachtungsweisen, die sonst einander fremd gegenüberstehen und von denen die eine sozusagen stumm, die andere blind ist.

In dem Buche, das letzthin erschienen ist, prüft Wölfflin mit überlegener Besonnenheit Monumente der Architektur, der Plastik und der Malerei, die im 16. und 17. Jahrhundert in Italien, in Deutschland und in Spanien entstanden sind. Er ordnet den Stoff nicht als erzählender Historiker, sondern als Ästhetiker und wählt die Kunstwerke als Beispiele. Er vergleicht und stellt bei dem vergleichenden Studium der Formensprache je eine Schöpfung aus dem 16. Jahrhundert zu einer Schöpfung aus dem 17. Den Richtungszwang der Entwicklung, den tiefliegenden Gegensatz der Perioden, den er durch Abstraktion von Qualität, Nationalität, Technik, von allen individuellen Eigenschaften der schöpferischen Meister, wie selbst von dem Zeitinhalte, der Zeitstimmung, dem, was die Zeit auszudrücken wünscht, festzuhalten bestrebt ist, legt er in fünf Begriffe auseinander. Die Bewegung vollzieht sich auf fünf Wegen, nämlich:

1. Von der Linie zur Farben- oder Tonfläche;
2. von der Anordnung in einer Fläche zur Komposition mit Ausnutzung der Raumtiefe;
3. von der geschlossenen, nämlich tektonisch gebundenen, zur offenen, nämlich scheinbar zufälligen Form;
4. von der Vielheit zur Einheit;
5. von der Klarheit zur Unklarheit, nämlich zur gewollten, malerisch reichen Unklarheit.

Daß diese fünf Begriffspaare sich nicht nur vielfach überschneiden und teilweise decken, sondern

auch als Ausstrahlungen eines Begriffes betrachtet werden können, weiß Wölfflin gewiß. Er deutet auf den Oberbegriff, verfolgt ihn aber nicht, wie er die Geltungsgrenzen der Entwicklungsgesetze nicht festsetzt und überall ebensoviel skeptische Furcht vor Allgemeinheiten wie Drang zu begrifflichen Abstraktionen verrät.

Auch die scharfsinnigste und strengste Kritik des Schemas vermöchte den eigentlichen Wert des Buches nicht zu vermindern. Das Gedankennetz kann man gut geknüpft nennen, weil der Fischzug ertragreich ist. Eine — ohne dies stumme — Kunstempfindung erlangt mit Hilfe dieser Begriffe die Fähigkeit der Sprache. Wölfflin spricht deutlich und spricht über Kunst. Das ist viel und fast einzig. Die Dankbarkeit des Lesers wird nur wenig getrübt durch die Aussicht, daß die famuli mit den Greifzangen dieser Grundbegriffe der Kunst zu Leibe gehen werden.

Max J. Friedländer.

HERM. EICKEN, Studien zur Baugeschichte von St. Maria im Kapitol. Mit 37 Abbildungen. — Beiheft 12 d. Zeitschrift für Geschichte der Architektur, herausgeg. von Dr. Fritz Hirsch, Heidelberg 1915, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Einzelpreis 6.40 M. (für Bezieher der Zeitschrift 4.80 M.).

Die verwickelte Baugeschichte von S. Maria im Kapitol stellte seit langem Fragen, deren Lösung allgemeingültig und überzeugend nicht gegeben werden konnte. Die Ansicht Georg Dehios, daß die zentralisierende Grundrißanlage ähnlich wie in S. Gereon, aus einer sehr alten, rein zentralen, vielleicht antiken Anlage hervorgegangen sei, fand aufmerksame Beachtung. Die Frage, wann der Ostbau entstanden sei, ob er ursprünglich gewölbt oder flachgedeckt gewesen, wurde von Board wie von Bachem untersucht, ohne daß Klarheit geschaffen worden wäre. Auch Hugo Rathgens, der in seinem umfassenden Werke: „Die Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln", Düsseldorf 1913, dem Ostbau die größte Aufmerksamkeit schenkte, ließ die wichtige Frage über die ursprüngliche Gestalt des Dreiconchenbaues in seiner ersten Untersuchung von S. Maria im Kapitol, die im Jahre 1911 erschien, noch offen. Er nimmt in seiner späteren eingehenden Monographie der Kirche die beiden grundlegenden Ergebnisse an, die Eicken 1912 feststellte. Es waren dies die bemerkenswerten Tatsachen, daß Reste eines älteren Langhausbaues, der der Dreiconchenanlage vorherging, nachweisbar waren, derart, daß der Langhausbau in seiner ursprünglichen Art rekonstruiert werden konnte; und zweitens, daß der in späterer Zeit entstandene Dreiconchenbau und sein Vorbild in byzantinisch-orientalischen Kunstkreisen in seiner entwicklungsgeschichtlichen Stellung geklärt werden konnte. Das Verdienst von Eicken, auf die Kernfrage der Bauanlage nachdrücklich hingewiesen und sie der Lösung nahe gebracht zu haben, ist unbestreitbar. Man sieht, wie wertvolle Aufschlüsse durch gleichzeitige Bearbeitung desselben Stoffes möglich sind. Und man bedauert, daß in kunstgeschichtlichen Kreisen so häufig die Auffassung besteht, eine wissenschaftliche Frage dürfe nur von dem zufälligen Bearbeiter des Stoffes gelöst werden. Es ist nicht wie Rathgens meint, ein unerlaubter Eingriff in seine persönlichen Rechte auf die Kirche S. Maria im Kapitol, wenn Eicken die wichtigste Frage in knappester Formulierung stellt, sondern nichts anderes als eine sachlich wissenschaftliche Forderung.

Die Untersuchung beschäftigt sich zunächst mit dem Unterbau der Ostanlage, mit dem Grundriß der Krypta. Rathgens glaubte anfangs in der Krypta eine einheitliche Substruktion des Chorbaues annehmen zu können. Das ist nicht der Fall, da einzelnen struktiv wichtigen Gliedern des Oberbaues entsprechende Unterbauten in der Krypta fehlen. Aus diesen Unstimmigkeiten zwischen Ober- und Unterbau ist zu schließen, daß der Meister der Krypta auf ältere bestehende Bauteile Rücksichten nehmen mußte. Wie der ursprüngliche äußere Ostabschluß der Krypta aussah, ist infolge der starken, baulichen Veränderungen der Außenmauer mit Sicherheit nicht zu bestimmen. Der innere Mauerabschluß des Ostbaues der Krypta war polygonal, ähnlich den gleichzeitigen Anlagen in Essen und Aachen.

Entsprechend dem Grundriß der Unterkirche war die Anlage des ursprünglichen Ostbaues der Oberkirche, des Brunoschen Baues, so gestaltet, daß ein dreiseitiger Chor mit vorgelegtem, rechteckigem Querschiff sich zwanglos den Formen der Krypta einordnet. Diese Choranlage ähnelt dem gleichfalls im Sechseck geschlossenen Chorraum vom Westbau des Essener Münsters. Dieser Bau gehört gleichzeitig mit der westlichen Emporenwand des Langhauses dem zweiten Drittel des 10. Jahrhunderts an. Die Emporenwand ist wahrscheinlich mit dem im 10. Jahrhundert errichteten Brunoschen Bau in Verbindung zu bringen. Denn diese Westwand, die ihrer Gliederung wie den Einzelformen nach nicht mit den Formen der Dreiconchenanlage übereinstimmt, entspricht vollständig den bekannten Bildungen der karolingisch-ottonischen Baukunst. Die Gesamtgliederung ähnelt der

Westempore in Essen. In den Kapitellbildungen ist die Übereinstimmung mit Kapitellen aus Aachen, Essen, aus S. Justinus in Höchst, aus der Schloßkirche zu Quedlinburg für die Annahme der Entstehung im 10. Jahrhundert überzeugend.

Der Grundriß des Brunoschen Baues ist durch diese Feststellungen mit Wahrscheinlichkeit zu ermitteln. Es war eine langgestreckte, dreischiffige, zweigeschossige Basilika mit kleiner Vorhalle im Westen, polygonalen Ostchor und ausgebildetem Querschiff. Die eigentliche Dreiconchenanlage ist eine Schöpfung des 11. Jahrhunderts. Der Grundriß von 1065 stimmt mit dem von Rathgens angenommenen überein. Im Aufriß aber weicht Eicken verschiedentlich von früheren Anschauungen ab. Er nimmt an, daß die Vierung ungewölbt war und daß die sehr hoch geführte Übermauerung eine Verstärkung des Kuppelwiderlagers darstellt.

Wichtig vor allem ist die Einordnung der Dreiconchenanlage in den großen, entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang. Die Frage nach dem Ursprung der Dreiconchenanlage hängt innig zusammen mit der Auffassung von dem Wesen des Kunstwollens der romanischen Zeit. Die romanische Zeit war auf den Massenrhythmus gestellt, der in der Zusammenfügung großer Baukörper, in der Durchdringung gewaltiger Raumabschnitte, d. h. in dreidimensionalen, räumlich-körperhaften Wirkungen sein Ziel sah. In den mehrräumigen Zentralbauten, in denen der Mittelraum zu den anschließenden Räumen in wahrnehmbare, sinnlich starke Beziehung tritt, ist die Vorstufe dieser Raumanschauung zu suchen. Nicht die römische Kunst, vielmehr der byzantinisch-orientalische Kunstkreis ist es, der ein dem romanischen Stil verwandtes Kunstwollen besaß. Beispiele von Dreiconchenanlagen finden sich in Istrien, Dalmatien, Nordafrika. Die Anschauung einer dreidimensionalen wirkungsvollen Raumgestaltung, die die an die Vierung anschließenden Bauteile deutlich als Teile der sich durchdringenden Schiffskörper auffaßt, findet ihre künstlerische Verkörperung in byzantisch beeinflußten Werken: in Italien, in dem Grabmal der Galla Placidia in Ravenna, in S. Nazaro Grande in Mailand, in Palästina in der Geburtskirche in Bethlehem. Aber weit über die Anlage der Geburtskirche hinaus geht der Schöpfer der Kölner Dreiconchenanlage. Er hat „die für eine architektonische Komposition günstige Beschaffenheit der Vierpaßfigur als Erster erkannt und sie als Erster in monumentalem Maßstabe verwertet. Er hat es vermocht, die vorliegenden praktischen Zwecke diesem seiner künstlerischen Konzeption zugrunde liegenden Kompositionsmotiv unterzuordnen und den Zweckforderungen gegenüber, ohne diese zu negieren, seinen eigenen Formwillen durchzusetzen. Hierin besteht die große, schöpferische Tat des Meisters".

Durch diese großen Gesichtspunkte war es möglich, die künstlerische Besonderheit des formschöpferischen Gedankens der Dreiconchenanlage in ihrem Wesen klar zu erschließen. Auf der anderen Seite hat Eicken in der sorgfältigen Untersuchung des Baues der erhaltenen oder nachweisbaren Reste aus früheren Bauanlagen, weiterhin durch geschickte Verwertung von Urkunden verschiedener Art Tatsachen aufgedeckt, die über die Entstehungsgeschichte der wichtigsten Bauformen mit einer an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit Aufklärung geben. Rathgens groß angelegtes Werk wird dadurch keineswegs überflüssig. Auf der anderen Seite geben die Feststellungen von Eicken eine überaus glückliche Ergänzung der Baugeschichte und künstlerischen Wertung. Sie sind für alle weiteren Forschungen über die Baugeschichte von S. Maria im Kapitol unentbehrlich.

Dr. E. Lüthgen.

HANS PREUSS, Das Bild Christi im Wandel der Zeiten. Einhundertunddreizehn Bilder auf 96 Tafeln, gesammelt und mit einer Einführung sowie mit Erläuterungen versehen. R. Voigtländers Verlag. Leipzig 1915.

In der ernsten Zeit, in der Tausende im blutigen Todesleiden des Schlachtfeldes die tröstende Kraft des Heilandsbildes erfahren, will das reiche und technisch vorzüglich ausgestattete Buch in umfassendem Überblicke vorführen, wie jenes höchste der Bilder im Laufe der Jahrhunderte unter der Künstlerhand Gestalt gewonnen hat. Von den Fresken der römischen Katakomben führt es bis in die Moderne, von deren Vertretern ein H. Lang, W. G. Wandschneider, P. Breuer, v. Gebhardt, Uhde, Steinhausen, Thoma, R. Schäfer, Fahrenkrog und Gußmann (in den Nrn. 103—105, 107—113) im Bilde zum Worte kommen, während M. Klinger nur in der Einleitung (S. 19f.) gewürdigt wird. Es ist das bewußt für evangelische Glaubensgenossen bestimmte Buch nicht eines Kunsthistorikers, sondern eines evangelischen Theologen, der nicht auf dem Boden des „religiösen Liberalismus" steht. Dessen muß man sich bewußt bleiben, um zu einer gerechten Beurteilung zu gelangen. Die den einzelnen Bildern streng räumlich gegenübergestellten Erläuterungen halten die Mitte zwischen kunstgeschichtlicher Laienbelehrung und einer

religiösen Einstimmung in den Gehalt des Kunstwerkes, wie sie — ausführlicher und mit unübertrefflicher Meisterschaft — Jos. Bernhart in den leider nicht weitergeführten Heften der „Ars sacra" des Köselschen Verlages geübt hat. Die flottgeschriebene Einleitung beschäftigt sich besonders eingehend mit den Problemen des jugendlich-bartlosen und des bärtigen Christustyps der christlichen Antike (S. 5—8) und mit der neuzeitlichen Gestaltung des Jesusbildes, speziell der „Frage nach der malerischen Umwelt der biblischen Gestalten" (S. 16—21). Dazwischen werden vor allem mit Nachdruck (S. 9f.) Giotto, Fra Angelico und (S. 12f.) Dürer als diejenigen gepriesen, welche „das Problem vom leidenden und vom siegenden Heiland, soweit das möglich ist, lösen." K. ist ein abgesagter Gegner der „Orientmaler". Dagegen versteht er es, mit liebevollem Sicheinleben den religiösen Werten in dem sturm- und dranghaften Werben des „freien, subjektiven Künstlertums" um ein neuzeitliches Jesusbild gerecht zu werden. In der Bewertung der unlösbaren Zusammenhänge zwischen der christlichen und der nichtchristlichen Antike versagt er in bedauerlichem Maße. Daß beispielshalber der Normaltyp des guten Hirten — gewiß nicht direkt vom Hermes Kriophoros, wohl aber — von einem schon diesem zugrunde liegenden und seinerseits allerdings in den S. 5 betonten Verhältnissen der Wirklichkeit wurzelnden antiken Kanon der Hirtendarstellung herkommt, sollte man wirklich nicht mehr in Abrede stellen wollen. Das bei der Frage nach der Entstehung des bärtigen Christusbildes doch in erster Linie zu berücksichtigende Problem von Hellenismus und Orient existiert für P. vollends nicht. Strzygowski und wir andere, die um den Meister stehen und kämpfen, arbeiten für ihn umsonst. Seine Wertschätzung des Dürerschen Heilands beruht wesenhaft auf der Vorstellung, daß derselbe „ganz die künstlerische Verkörperung des Christus" darstelle, „wie ihn Martin Luther wiedergefunden hat", also auf einem konfessionellen Motiv, das sich gelegentlich in verletzendster Weise geltend macht. Was S. 18 über ein „ins Weibliche" Sichverirren des zeitgenössischen katholischen Heilandsbildes und die mangelnden künstlerischen Qualitäten des Herz Jesu-Kultbildes gesagt ist, wird — mit Bedauern — auch der gebildete Katholik bis zu einem gewissen Grade als richtig zugeben. Aber das in diesem Zusammenhang gebrauchte „römisch" ist genau so sehr eine Unart, als es ein entsprechendes „lutherisch" statt „evangelisch" oder „protestantisch" aus einer katholischen Feder sein würde, und gar den S. 13 anläßlich des Barock beliebten, die Grenzlinie der Beschimpfung mindestens hart streifenden antikatholischen Zügellosigkeiten muß der Vorwurf „fanatischen" Charakters sehr entschieden zurückgegeben werden.

Das Wichtigste bleibt bei einer Publikation wie der vorliegenden immer die richtige Auswahl der Darstellungen aus der Überfülle des Stoffes, und gerade hier wird naturgemäß fast jeder Kritiker einige subjektive Wünsche nach anderer Gestaltung haben. P. hat in den Nrn. 20—37 und 62—78 der deutsch-nordischen Kunst des Mittelalters und der deutschen Renaissance einen besonders breiten Raum zugestanden. Das ist in Deutschland zumal in der Gegenwart begreiflich und berechtigt. Daß aber an den Nrn. 64—69 und 71—73 fast ein Zwölftel des gesamten aufgenommenen Materials auf den einen Dürer entfällt, geht, so hoch man den großen Nürnberger schätzen mag, denn doch entschieden zu weit. Auch für Kuriositäten, wie sie in den Nrn. 11, 49 und 91 an dem fälschlich für einen Christus gehaltenen Kopf des Rhoemitalkes (?), dem aus dem Züricher Großmünster stammenden Christusköpfchen aus Elfenbein und einem japanischen Tretbilde des 17. Jahrhunderts eingereiht wurden, ist, so interessant sie an und für sich sind, der Raum in einem starken Hundert von Christusdarstellungen eigentlich zu kostbar. Dafür wäre dann eine einläßlichere Berücksichtigung der altchristlichen Kunst wünschenswert gewesen. Das bekannte Berliner Sarkophagfragment des Sidamara-Typs hätte hier als eine Schöpfung des Ostens, der sitzende Gotthirte in paradiesischer Landschaft aus S. Domitilla (Wilpert 121 bzw. 122_3) als eine Entwicklungsetappe zu der Darstellung im Mausoleum der Galla Placidia (Nr. 10), der machtvoll wirkende Christus als Lehrer desselben Cömeteriums (Wilpert 40_2), den v. Sybel mit der charakteristischen Unterschrift *Δεῦτε πρός με* („Her zu mir!") als Titelbild seiner Studie „Der Herr der Seligkeit" (Marburg 1913) vorgesetzt hat, als nächstes altchristliches Gegenstück zu dem das Buch beschließenden Werke Gußmanns (Nr. 113) Platz finden dürfen. Auch die Aufnahme des ganz eigenartig philosophenhaften Christus als Richter (oder Lehrer?) der Nunziatella-Katakombe (Wilpert 75 bzw. 76_2) oder des — mindestens im Original — ungemein ansprechenden kurzlockigen Christus-Jünglings im Apostelkreise eines Arkosols von S. Domitilla (Wilpert 148) hätte sich empfohlen. Dagegen wäre allenfalls neben dem von P. mit Recht sehr hoch eingeschätzten bärtigen Christus von St. Pietro e Marcellino (Nr. 5) trotz seines unvergleichlichen Eigenwertes das wesent-

lich denselben Typus bietende Apsismosaik von S. Pudenziana (Nr. 4) entbehrlich und vielleicht durch das jüngere von SS. Cosma e Damiano mit seinem grandiosen stehenden Christus zu ersetzen gewesen, und endlich wäre statt einer Gesamtansicht des Junius Bassus-Sarkophag (Nr. 3) besser nur das Maiestas Domini-Kompartiment desselben nach der Publikation de Waals (Rom 1900, Taf. V) geboten worden. Auch mindestens e i n e hochbyzantinische Christusdarstellung des Ostens hätte neben der Apsis von Cefalù (Nr. 17) eine Stelle finden dürfen. Ich würde allenfalls die Kreuzigung oder die Anastasis der Mosaiken von Daphni oder die Anastasis derjenigen von Hosios Lukas empfohlen haben. Weiterhin hätte von Raffael neben demjenigen der Verklärung (Nr. 58) unbedingt auch der Christus der Disputa und von Velasquez statt des Londoner Christus an der Säule (Nr. 80) schon als denkbar lehrreichstes Gegenstück zu derjenigen Dürers (Nr. 64) die wunderbare Madrider Kreuzigung Aufnahme erheischt. Empfehlenswert wäre dann als drittes Vergleichsobjekt noch die Kreuzigung Guido Renis in S. Lorenzo in Lucina gewesen. Sie oder das Wiener Ecce Homo hätte auch noch schärfer als das in Nr. 82 wiedergegebene meistbekannte Dresdener den Zusammenhang mit Laokoon hervortreten lassen, auf den P. treffend hinweist.

Doch genug der Ausstellungen an dem letzten Endes doch recht sympathischen Buche, das auch in seiner tatsächlichen Gestalt, wenn man über die konfessionellen Härten des Textes hinwegsieht, selbst über diejenigen Kreise hinaus, an welche es sich unmittelbar wendet, eine Quelle tiefen religiösen Kunstgenusses sein kann.

A. Baumstark.

KARL EINSTEIN, Negerplastik. Verlag der Weißen Bücher, Leipzig 1915.

Die moderne Plastik findet sich in ihrem Drängen nach Isolierung ihres Wesens, nach einem Kunstausdruck, der die plastische Anschauung implizite zu fordern bescheiden und kühn genug ist, aufs innigste verwandt mit Werken früher Stilepochen. Sie erkennt die plastisch strenge Formgeschlossenheit der altägyptischen Skulpturen an und glaubt heute sogar in den Fetischen und Masken, die primitivste Völker sich gebildet haben, Stilziele des modernen Empfindens verwirklicht. Noch wägen Künstler und Ästheten die Ursachen dieser „Wiedergeburt". Gibt es ein Gesetz der plastischen Erscheinung, das sich endlich wieder nach jahrtausendelanger Trübung aufzuklären und der Plastik die ihr einzig allein zukommende Ausdrucksform zu bestimmen beginnt? Oder sind unsere Sinne müde geworden am Reichtum der tausendfach variierten Formensprache unserer alten Kultur, sind wir unfähig, die Intensität des Schauens, die das Primat der Kunstzeugung ist, zu erleben, wenn nicht frische, elementare Reizungen die abgestumpfte Retina unseres Auges erregen? Oder aber hat ein einzelner, vielleicht ein Maillol, die Zeit in die Bahn seiner Anschauung gezwungen? (Die Tatsache spricht dagegen, daß auch in der Malerei parallel gerichtete Tendenzen des künstlerischen Ausdrucks sichtbar geworden sind). In welch absonderliche Verstrickungen die Kunsttheorie von diesen allermodernsten Strömungen geführt werden kann, beweist das Werk Einsteins, der es in vollem Ernste unternimmt an Handen seines Materials, den plastischen Versuchen der Neger, eine neue Ästhetik der Plastik zu formulieren und sie gegen die gesamte abendländische Kultur auszuspielen. Einstein verschmäht es im Gegensatz zu jeder kunstwissenschaftlichen Gepflogenheit, den Reproduktionen irgendeine sachliche Bestimmung mitzugeben. Er verzichtet darauf auch nur in breiten Zügen, das Alter, die Fundstellen, das Herstellungsmaterial, die Technik, die Größenverhältnisse und die jetzigen Aufenthaltsstätten der vorgeführten Kunstwerke mitzuteilen. Er stellt sich die Aufgabe, wie er in seiner Vorrede „Anmerkungen zur Methode" ankündigt, in seinen ästhetischen Deduktionen „das Gegenständliche, respektive die Gegenstände der Umgebungsassoziationen auszuschalten und diese Bildungen als Gebilde zu analysieren." Er will sich rein an die Anschauung halten und „innerhalb ihrer spezifischen Gesetze fortschreiten". Es darf vorausgeschickt werden, daß es Einstein auf diesem Wege gelingt, nicht nur in Widerspruch mit jeder anthropologischen, ethnographischen und kulturhistorischen Forschung über die intellektuelle und künstlerische Begabung der Neger zu geraten, sondern auch in einem Autodafé alle von der bisherigen Kunstwissenschaft gewonnenen, ästhetischen Wertungen der Vernichtung preiszugeben.

Schon das erste Kapitel Einsteins „Das Malerische" gipfelt in folgendem Satz: „Man darf behaupten, daß die Kunst des Kontinentalen (sic) von malerischen Surrogaten stark durchkreuzt ist". Auch die Frontalität, die sonst als streng plastische Form aufgefaßt werde, zeige Tendenzen zum Malerischen, da das eigentlich Kubische, das Dreidimensionale, in einigen Ebenen aufsummiert, die zurückliegenden Teile um des stark betonten Vordermotivs willen dynamisch geschwächt würden.

Auch der funktionelle Ausdruck der gotischen Plastik (Bewegung) sei bereits Entgleisung. In den Schöpfungen der Renaissance habe die malerische Erregung den dreidimensionalen Formbau überwuchert. Die nicht abzuleugnende, dreidimensionale Masse dieser Skulpturen unterscheidet Einstein, von seinem kubisch entstandenen Raumwerk der Neger aus, als nur materiell kubisch. Im Barock habe sich das Malerische mit dem Plastischen so stark vermischt, daß schließlich die Plastik eine vollkommene Niederlage habe erfahren müssen. An Stelle der plastischen sei die impressionistische Wirkung getreten, die ihre in momentanen Eindrücken empfangenen, malerischen Suggestionen auf den Beschauer zu übertragen wünsche. In der gesamten Kunst des Abendlandes sei willkürlich oder unbewußt der Beschauer in das Werk hereinbezogen worden, ja, der Plastiker verwandle sich selbst in den Beschauer, indem er „von der Arbeit einen Abstand nahm, der dem künftigen Beschauer entsprach". Einstein polemisiert gegen die, wie er es nennt, realistisch geputzte Sage vom abgetasteten Modell (Hildebrand). Einzig in der Skulptur der Neger sei der vollständig erschöpfte, totale und unfragmentarische Raum gegeben und verbürgt, sei das Kubische völlig geleistet. Nur die Negerplastik habe die reinen plastischen Formen gezüchtet.

Diese Theorie wird im dritten Kapitel „Kubische Raumanschauung" abstrus und rabulistisch weiter ausgesponnen. Gesetz sei: „Die dreidimensional situierten Teile müssen gleichzeitig dargestellt werden, d. h. der zerstreute Raum muß in ein Blickfeld integriert werden, die nicht zugleich sehbaren Teile müssen mit den sichtbaren in eine totale Form gesammelt werden, die in einem Schakt den Beschauer bestimmt (hier taucht der Beschauer, den Einstein im vorigen Kapitel in die Versenkung hinabließ, als erlösender Deus ex machina wieder auf) und einer fixierten, dreidimensionalen Anschauung entspricht, damit das sonst irrational Kubische als sichtlich Geformtes sich erweise". Die Proportionsfehler der Negerplastiken sind nach Einstein wohlerwogene, künstlerisch plastische Mittel. „Jeder Teil muß plastisch verselbständigt und so deformiert werden, daß er die Tiefe absorbiert, indem die Vorstellung, wie er von der entgegengesetzten Seite erschiene, in die frontale, jedoch dreidimensional funktionelle hineingearbeitet ist." Auch die häufig vorkommenden, gewundenen Gliedmaßen der Negerplastik seien so zu verstehen, daß nur geahnte, zurückgelegene Partien aktiv und in einem gesammelten, einheitlichen Ausdruck funktionell werden. (Der Kontrapost und die gewundene Säule des angefeindeten, malerischen Barock könnten in dasselbe Gesetz vom Verfasser einbezogen werden). Einstein unterscheidet in der Plastik eine zweifache Tiefenrichtung, nach vorne und nach hinten (wahrscheinlich vom Mittelpunkt des Bildwerks aus gedacht) und spricht unter anderem von einem dreidimensionalen Punkt an einer Masse, der unendlich deutbar ist" (Lehrbuch der Mathematik, S. 1: „Ein Punkt hat keine Ausdehnung oder Dimension").

In dem Kapitel „Religion und afrikanische Kunst" und in dem letzten Kapitel „Maske und Verwandtes" sieht sich Einstein gezwungen, zur Stütze seiner Hypothese dem Neger wesensfremde, weit über seine intellektuellen Kräfte reichende, metaphysische Vorstellungen zu „interpolieren". Die Kunst des Negers sei religiös orientiert. Das geschaffene Werk werde dem Schöpfer zum Gott. Das Werk (der Gott) sei transzendent und ewig und mächtiger als sein Verfertiger. Der Schöpfer des Werkes sei zugleich „der Adorant", und da die Werke häufig im Dunkeln adoriert würden, so sei die Mühe um den Effekt (Einstein meint äußerlichen Effekt) sinnlos und die Selbstlosigkeit des Kunstwerkes gesichert. „Jede zeitliche Funktion muß ausgeschaltet werden, d. h. ein Umgehen des Kunstwerkes, ein Betasten muß verhütet werden. Es muß eine Darstellung gefunden würden, die ohne Modelé, das eine unfromme, persönlich beeinträchtigende Hand verrät, sofort in festem Material sich ausdrückt". „Perspektive oder die übliche Frontalität sind verboten, sie wären unfromm. Das Kunstwerk absorbiere die Zeit, indem es, was wir als Bewegung erleben, in seiner Form integriert". Auch das Tätowieren entspringe einer religiös-künstlerischen Absicht. „Tätowieren heißt seinen Körper zum Willen und Sinn einer Anschauung machen. In diesem Falle bedeutet der Körper die Leinwand und den Ton, ja, er gerät zu einem Hindernis, das die stärkste Formgebung provozieren muß. Sich tätowieren setzt ein unmittelbares Bewußtsein seiner selbst voraus und demgemäß ein mindest so starkes der objektiv geübten Form".

Wir haben uns bei der Wiedergabe der Einsteinschen Gedankengänge soviel als möglich seiner eigenen labyrinthischen Wendungen bedient, um jede mißverständliche Auslegung seiner ebenso prätensiösen als unklaren Terminologie zu vermeiden.

Nirgends auch deckt Einsteins ästhetische Intuition innere Gesetzmäßigkeiten auf, die mit empirisch Erkanntem zusammentreffen. Wo könnte man z. B. ein Negervolk mit der von Einstein

behaupteten, mystischen Ehrfurcht vor dem Kunstwerk, dem Fetisch, finden? Der Neger ist betont rationalistisch. Er wirft den Fetisch, der unter Umständen in allem möglichen, auch in einem feindlichen Menschenschädel enthalten sein kann, verächtlich zur Seite, wenn der Geist des Fetischs seinen Zweck nicht erfüllt.[1])

Auch ein anderes, intellektuelles Manko, das primitive Völker mit Kindern gemeinsam haben, die Vermischung unmittelbarer Anschauung und Bewußtseinsinhalte in bildnerischen Versuchen, wird von Einstein in tiefgründende, künstlerische Absicht umgedeutet.[2]) Einstein vergißt, daß die archaische (resp. archaisierende) Kunstform, die eines modernen Künstlers freigewähltes Kunstmittel sein mag, beim Neger einem Nichtanderskönnen, einer nackten Notdurft, entspringt. Der Neger kann keine komplizierte Kunstform bilden. Die Kunst des Abendlandes ist aus dem Reichtum metaphysischer Vorstellungen und einer Wechselbeziehung zwischen hochentwickelter Technik und differenziertem Luxusbedürfnis emporgewachsen, hat sich mit den Kräften einer jahrhundertelang gezüchteten, geistigen Konzentration durchtränkt, während auch den begabteren Negervölkern Afrikas die Antriebe dieser Entwicklungsfaktoren stets gefehlt haben. Einsteins Theorie aber stellt sich so ausschließlich auf die naivste Formerscheinung der sogenannten Negerplastik ein, daß gerade die wenigen reproduzierten Werke, denen eine Art kunstgewerblicher Reiz nicht abzusprechen ist, aus dem Rahmen seiner Deduktionen herausfallen. Das übrige vorgeführte Material kann, obschon die vorzüglichen Abbildungen den oft rohen Originalformen schmeichlerisch entgegenkommen, nur als kulturgeschichtliche Rarität gewertet werden.[3]) Die Kulturkreise der verschiedenen, afrikanischen Negervölker haben zum Teil untereinander keinen Zusammenhang, manche Stämme haben keinerlei bildnerische Geschicklichkeit, andere müssen als unter verschiedenartigen Einflüssen stehend betrachtet werden. „Negerplastik" ist also ein ganz vager Begriff, wie es etwa der Begriff „Plastik der Indogermanen" sein würde. Neben einem klarerfaßten Kopf aus Benin (Seite 61), dessen Bronzegußverfahren vielleicht von Europäern an diese längst entdeckte Küste verpflanzt worden ist, finden sich Plastiken aus dem östlichen Kongostaat (siehe Seite 4, 5, 28), deren Formen ägyptische Einflüsse zu verraten scheinen und schließlich gar Bildwerke, die überhaupt nicht aus dem Kreise der Negerstämme, sondern aus dem polynesischen (von der Marquesasinsel, siehe Seite 43, 85 u. flg.) und dem melanesisch-polynesischen Kulturkreis (von Neu-Mecklenburg, siehe Seite 111)[1]) herrühren, woraus logisch hervorgeht, wie leicht die sensuelle Ästhetik Einsteins umzuwerfen ist, und daß das scheinbar Innerlich-Gemeinsame der vorgeführten Bildwerke, die vorher erwähnte Vermischung von Anschauungs- und Erinnerungsbildern, die Proportionsfehler und die naiv-groteske Erstarrung der Formen im Kulte allen Kunstübungen primitiver Völker gemeinsam sind. An höher entwickelte Stilformen, etwa der ägytischen, indischen und chinesischen Plastik darf in diesem Zusammenhang nicht gedacht werden. Auch z. B. die ägyptische Kunstentwicklung wurde wahrscheinlich durch die Einschließung in den Kult auf einer frühen Stufe vor Einflüssen der Naturform bewahrt, aber die Formentwicklung ist zugleich mit einer hohen Allgemeinkultur weitergegangen, und eine schon kunstbewußte Zeit hat die Früchte des so entstandenen Stils geerntet.

Wir hielten es für nötig, auf das Buch Einsteins näher einzugehen, weil es uns als ein Dokument einer neuen Art von ästhetischem Snobismus erscheint, der unter dem Vorwand einer letzten, artistischen Kultur mit einer pseudo-philosophischen Prophetie in das Bereich der künstlerischen Schöpfung diktatorisch einzugreifen wagt und hier, wo er sich naiven und gläubigen Gestaltern gegenüber befindet, Wirrsal und Unheil anzurichten vermag. Sascha Schwabacher.

(1) cf. Julius Lippert, „Kulturgeschichte der Menschheit in ihrem organischen Aufbau". Bd. 2, S. 364. Stuttgart 1887. Verlag von Ferdinand Enke.

(2) Es werden fünf (auf einer noch niedrigeren Stufe wohl auch vier) Finger, ferner Hände, Füße, Augen, Nase, Mund, Ohr, Nabel und die wichtigsten Geschlechtsmerkmale in jeder Menschendarstellung angebracht, weil die künstlerische Anschauung noch nicht subjektives Bewußtsein und Anschauungsbild auseinanderzuhalten vermag (cf. Karl von den Steinen, „Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens". Berlin 1894). Erscheint dann eine stärkere Einzelbegabung, so wird sie dank ihres intensiveren Anschauungsvermögens sich im Sinne einer naturalistischeren Darstellung geltend machen.

(3) Auch der Stilpsychologe Worringer erkennt diese Plastiken der primitiven Völker nur als Ausfluß eines spielerischen Nachahmungstriebes an, der nicht in die Geschichte der Kunst, sondern in die Geschichte manueller Geschicklichkeit gehört (siehe Worringer „Formprobleme der Gotik". München 1912. A. Piper & Co., Verlag, S. 18).

NOTWENDIGE BERICHTIGUNG.

Bei der Besprechung von Gregor Paulssons Werke: Skaanes dekorativa Konst (Monatshefte f. Kunstw. 1916, S. 30) habe ich zu unrecht das Fehlen eines Registers getadelt. Die im Buchhandel zu erhaltenden Abdrucke entbehren dessen nicht. R. Haupt.

(1) Eine neuzeitliche, stabwerkartige Holzschnitzerei, deren Original wohl wie fast alle diese kunstgewerblichen, durchbrochenen Arbeiten von heute eine schwarz-weiß-rote Bemalung zeigen dürfte.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 7/8:

ERNST LEMBERGER, Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei. V. Die fünf Pinhas. (5 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Eine altgriechische thronende Göttin im Berliner Alten Museum.

HANS FRIEDEBERGER, Werke deutscher Künstler des 19. Jahrh. bei Fr. Gurlitt in Berlin. (15 Abb.)

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVII, Nr. 7:

MAX J. FRIEDLAENDER, Ein neuerworbenes Porträt Cranachs. (2 Abb.)

HERMANN SCHMITZ, Berliner Bronze- und Messingguß. (10 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 7:

KARL SCHEFFLER, Die Ausstellung der freien Sezession. (26 Abb.)

MAX LIEBERMANN, Hans Grisebach.

ERICH HANCKE, Liebermanns Zeichnung. (1 Taf., 10 Abb.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVII., Heft 7:

FRITZ HELLWAG, Bernhard Pankok. (22 Abb.)

OTTO SCHULZE-Elberfeld, Der Staat als Träger der Kunstschulen und verwandt. Bildungsanstalten.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XIX., Heft 1/2:

MORIZ DREGER, Über die ältere Zeugdruckindustrie in Österreich. (61 Abb.)

HARTWIG FISCHEL, Modeausstellung im österreichischen Museum. (18 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 7:

W. RIEZLER, Albert Weisgerber †. (3 farbige, 5 schwarze Tafeln, 21 Abb.)

ERNST ZIMMERMANN, Kunstverständnis-Möglichkeiten einst und jetzt.

E. W. BREDT, Wie Frankreichs Kunstgewerbe führend wurde.

FRANZ SERVAES, Wiener Kunstschau in Berlin. (6 Taf., 12 Abb.)

MAX RAPHAEL, Die deutsche Landschaft als malerisches Sujet.

Architekt CHRISTIAN MUSEL-Mainz, Zu meinen Hausbau-Entwürfen. (1 Taf., 15 Abb.)

WILLI LEVEN, Eine Komödie der Mode. (4 Abb.)

ZUCKERKANDL, Die Wiener Mode-Ausstellung. (1 Taf., 13 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVIII., Heft 12:

JOSEF STRZYGOWSKI, Der Ursprung des Trikonchen-Kirchenbaues. (1 Taf., 10 Abb.)

A. SCHNÜTGEN, Drei kleine mittelalterliche Gußreliquiare der Sammlung Schnütgen. (6 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XII., Heft 7:

A. LAUSCHER, Der neue Hochaltar der Pfarrkirche zum Heiligen Dionysius in Essen-Borbeck. (12 Abb.)

GEORG VON HAUBERRISSER. (1 Taf., 8 Abb.)

DECHANT JESTÄDT-FRITZLAR, Eine Perle des Fritzlarer Dommuseums. (3 Abb.)

IX. Jahrgang, Heft V.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, z. Z. im Felde. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 1. SEB. RICCI, Skizze zum Altarbild der Himmelfahrt Mariä in der Karlskirche zu Wien
Museum der schönen Künste, Budapest

Zu: J. VON DERSCHAU, IRRIGE ZUSCHREIBUNGEN AN SEBASTIANO RICCI

Abb. 2. SEB. RICCI, Esther vor Ahasver — Bei Prof. M. Rocchi, Rom

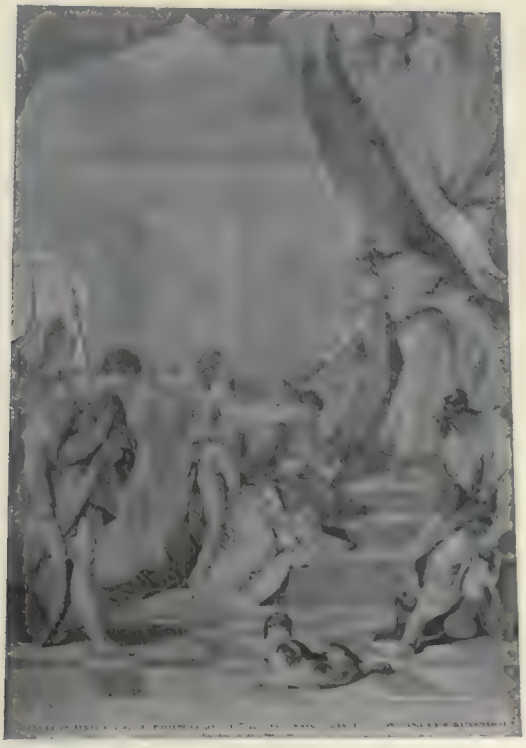


Abb. 3. PIETRO MONACO, Stich nach einem Bilde Sebastiano Riccis, Esther vor Ahasver

Zu: J. VON DERSCHAU, IRRIGE ZUSCHREIBUNGEN AN SEBASTIANO RICCI

Abb. 4. GASPARO DIZIANI, Museo Correr, Venedig, Zeichnung
Sammlung Molin

Abb. 5. GASPARO DIZIANI, Untermalung zu einer Anbetung der Könige
Bei Antiquar Böhler in München

Zu: J. VON DERSCHAU, IRRIGE ZUSCHREIBUNGEN AN SEBASTIANO RICCI

Abb. 6. GASPARO DIZIANI, Untermalung, Der Hl. Andreas weigert sich, das Götzenbild zu verehren Bei Antiquar Böhler in München

Abb. 7. GASPARO DIZIANI, Fußwaschung Uffizien, Florenz

Abb. 8. GASPARO DIZIANI, Zeichnung zu einer Fußwaschung Christi Museo Correr, Venedig

Abb. 9. GIOV. BATT. PITTONI, Opferszene Kunsthandel in München

Zu: J. VON DERSCHAU, IRRIGE ZUSCHREIBUNGEN AN SEBASTIANO RICCI

Abb. 10. Diana und Aktäon, irrtümlich Seb. Ricci zugeschrieben — Galerie zu Venedig

Abb. 11. Apollo und Midas, irrtümlich Seb. Ricci zugeschrieben — Galerie zu Venedig

Zu: J. VON DERSCHAU, IRRIGE ZUSCHREIBUNGEN AN SEBASTIANO RICCI

Abb. 1. G. B. TIEPOLO, Zeichnung

Wien, k. k. Akademie der bild. Künste

Abb. 2. G. B. TIEPOLO, Deckengemälde

Venedig, Palazzo Rezzonico

Zu: OSWALD VON KUTSCHERA-WOBORSKY, GIOVANNI BATTISTA TIEPOLOS DECKE DES „MERITO" IM PALAZZO REZZONICO ZU VENEDIG

Abb. 3. G. B. TIEPOLO, Merito
Villa Biron bei Vicenza

Abb. 5. Merito (nach Ripa: Iconologia)

Abb. 4. Merito, Detail aus dem Grabmal Valier
Venedig, S. Giov. e Paolo

Abb. 6. PAOLO VERONESE, Triumph der Venezia (Detail)
Venedig, Dogenpalast

Zu: OSWALD VON KUTSCHERA-WOBORSKY, GIOVANNI BATTISTA TIEPOLOS DECKE DES „MERITO" IM PALAZZO REZZONICO ZU VENEDIG

Abb. 1. Grabplatte des Bischofs Dietrich IV. von Schönberg Naumburg. Dom. Aufnahme J Kramer

Abb. 2. Grabplatte des Kanonikus Andreas von Könritz
Naumburg. Dom. Aufnahme J. Kramer

Zu: KARL SIMON, ZU PETER VISCHER

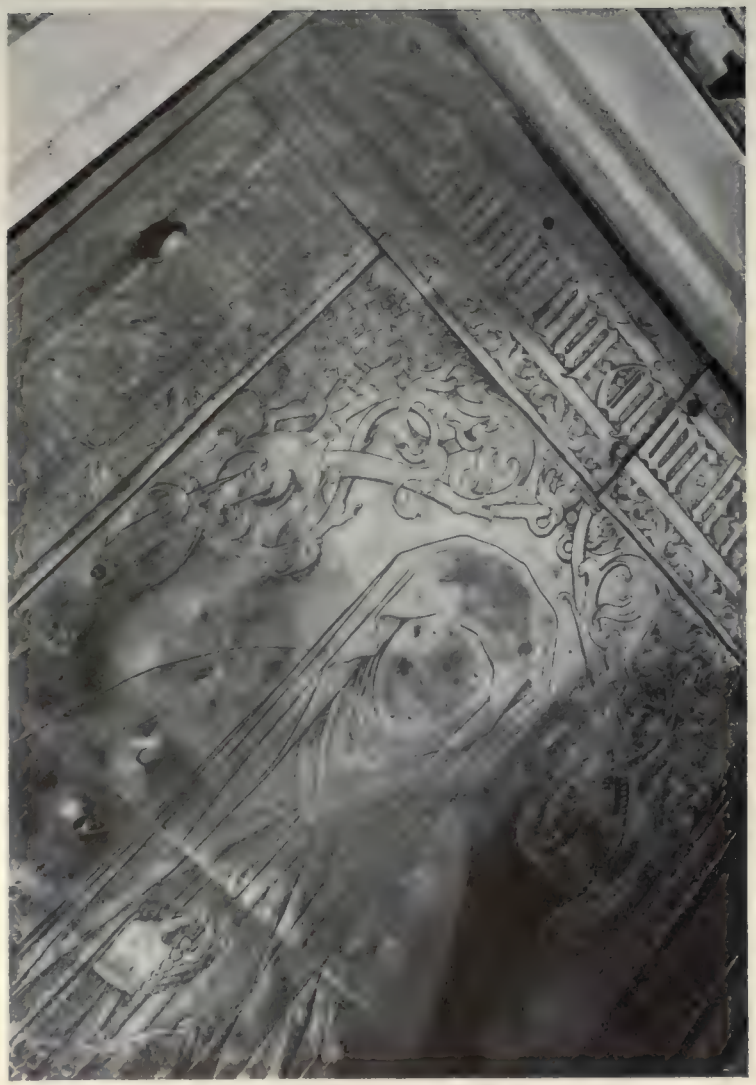


Abb. 3. PETER VISCHER, Grabplatte der Kurfürstin Margarete von Sachsen
Altenburg. Schloßkirche. Aufnahme J. Kramer

Abb. 4. PETER VISCHER, Grabplatte der Gräfin Elisabet von Stolberg
Stolberg a. H., Stadtkirche. Aufnahme J. Kramer

JAKOB A. CARSTENS

Von PAUL FERD. SCHMIDT

Unter die größten und bewundernswertesten Erscheinungen im deutschen Geistesleben wird man zu allen Zeiten Jakob Asmus Carstens rechnen. Gleichgültig, wie man zu der Kunstepoche steht, die er vertritt: seine sittliche Größe und die Erhabenheit des künstlerischen Ideals, die er durch sein Leben und Schaffen darstellte, zwingen zur Ehrfurcht. Er war ein ganzer Mann, ein Künstler von dem Ausmaß der Großen und ein Deutscher bis ins Mark hinein; sein Leben und sein Ringen um die Kunst erscheinen, je ferner uns seine Gestalt zeitlich rückt, um so vorbildlicher und unserem Herzen näher als Rembrandt. Wählen wir einen Mann und Künstler als Erzieher zum Deutschtum, so soll es Carstens sein.

Wer aber kennt diesen unvergleichlichen Menschen; wer hat mit wahrer Liebe seine Werke in Weimar oder Kopenhagen betrachtet und ihren Wert erkannt? Nicht, daß die Beurteilung seines Schaffens einem unerhörten Schwanken unterworfen war, hat ihn dem deutschen Volk so fremd gemacht; sondern — obwohl es viele Gründe gibt, so ist doch dieses schuld an der Nacht seiner Vergessenheit, daß selten sich ein Liebhaber die Mühe nimmt, seine Originale anzusehen; daß man sich von ihm ein Bild macht aus den mittelmäßigen Kupferstichen von Müller oder allenfalls den Radierungen der Argonauten von Koch. Es gab eine Zeit, in der berühmte Kunstgelehrte offen bekannten, lieber Abgüsse als die Originalskulpturen von Michelangelo zu sehen. Man wundert sich heute darüber, aber man geht über Carstens zur Tagesordnung über auf Grund von Umrißstichen, die seine Handschrift nicht etwa kopieren, sondern in schlimmem Sinne verfälschen. Die Ausstellungen deutscher Kunst in Berlin 1906 und in Darmstadt 1914 haben uns auch die kleinsten Meister des 18. und 19. Jahrhunderts nahe gebracht: an Carstens gingen beide mit bloßen Andeutungen vorüber. Es ist, als sollte er totgeschwiegen werden; und liest man, was eine so unabhängige Stimme wie die Labans 1906 über ihn schrieb: „Dieser brave Mann und abstrakte Zeichner . . kann uns als schöpferischer Genius nicht mehr aufgedrängt werden" — so glaubt man beinahe an den bösen Willen einer Zeit, die einen Menzel zum Genie erhob.[1])

Es ist eigentlich niemandem schwer gemacht, Carstens gerecht zu werden. So wie man Runge in Hamburg beisammen findet (eines der größten Verdienste Lichtwarks), so hat Fernow dafür gesorgt, daß Carstens' wesentliche Werke in Weimar vereinigt geblieben sind. Man muß nur die Scheu vor dem „klassizistischen" Schreckgespenst überwinden; und man muß, das ist allerdings wahr, durch Äußerlichkeiten der Form das Echte und Schöpferische großer Kunst zu erkennen vermögen. Aber das machen die Originale nicht so schwer; in den Umrißstichen ist es freilich ganz unmöglich: sie sind schlimmer als gar nichts, und man sollte sie vernichten. Was uns not täte, ist eine würdige Veröffentlichung seiner Hauptwerke mit dem ganzen Gewicht unserer gesteigerten Technik. Zum Glück für diese besteht Carstens Werk nämlich fast ausschließlich aus Zeichnungen und leicht kolorierten Aquarellen und Temperagemälden, so daß gute Reproduktionen wohl eine Vorstellung von ihm vermitteln könnten.

Dieser Umstand aber gereichte ihm wieder zu schwerem Vorwurf in einer Zeit,

(1) Am schärfsten hat sich die neuere Tendenz gegen ihn ausgesprochen; aus dem Gesichtspunkt des Impressionismus heraus ist es allerdings schwer, dem Idealismus gerecht zu werden. Als typisch mögen gelten: Muther, Geschichte der Malerei des 19. Jahrh., I, S. 102ff.; Laban in Die Kunst, XIII, S. 272; Pauli im Jahrb. der Brem. Sl., II, S. 51.

die beinahe nur das Ölgemälde, das fertig gemachte Leinwandbild, für Kunst auszugeben geneigt war. Er war ja nur ein Zeichner, oder wie es der alte Schadow in seiner heimtückischen Weise ausdrückte, ein „Skizzist“ [1]). Richtig: er konnte nicht malen wie die flinken Pinselhelden seiner Zeit. Aber eine gerechtere Erkenntnis des ungeheuren Kunstgebietes hat uns gelehrt, daß es verkehrt sei, die Forderung des Malerischen als etwas Absolutes aufzustellen, sonderlich in der deutschen Kunst. Grünewald konnte malen, aber Dürer nicht: und er wird mit Recht als der größte Zeichner und ein deutsches Genie zugleich betrachtet. Callot, einer jener Lothringer, die germanische Seele mit französischer Gewandtheit vereinen, hat anscheinend überhaupt nie einen Pinsel angerührt. Betrachtet man die Kunst als einen fortgesetzten Schöpfungsakt, von der Materie auf geistige Gebiete übertragen, so ist es gleichgültig, ob ein Genie sich des Marmors, der Ölfarbe oder des Rötels bedient. Sind seine Zeichnungen der Ausdruck seiner erhabenen Gesichte, so vermag die Gebrechlichkeit der Materialien ihnen keinen Deut ihrer Ewigkeitswerte zu rauben. Wie armselig nimmt sich die prunkvollste und geschickteste Malerei Fügers aus neben einer bloßen Gewandstudie von Carstens: Das macht, bei jenem jongliert erlernte Kunstfertigkeit mit seelenlosen Formeln verlogener „Schönheit“; aus Carstens Blättern aber spricht tiefstes Erleben der Welt, spricht angeborenes Genie und göttliche Schöpferkraft; und seine Gestalten haben das unsterbliche Leben, das Homer und Michelangelo den ihrigen verliehen haben — auch in schlichter Rötelzeichnung.

Es ist nicht müßig, auf diesen Punkt in einer Zeit hinzudeuten, die sich auf das Recht ihrer Nationalität besinnt. Nimmt man wenige Meister von überlegenem Genie aus, so zeigt uns die Kunstentwicklung mit voller Deutlichkeit, daß die deutsche Begabung auf dem Gebiet der Zeichnung liegt, und daß ihre Malerei den Charakter eines reinfarbigen Kolorismus trägt. Vielleicht ist Grünewald der einzige Deutsche bis Runge, der malerische Probleme gesucht und bewältigt hat. Ja die innere Zugehörigkeit der Niederlande zur deutschen Kultur offenbart sich bis ins 16. Jahrhundert hinein, als eine wesensgleiche mit Führerqualitäten: die Trennung erfolgt in der Zeit ihres Befreiungskampfes, und Breughel ist der Bahnbrecher zu neuer Art der Darstellung, wiewohl noch mit vielen Erinnerungen an Deutsches beladen. Die zeichnerisch-koloristische Tradition wird noch von den Besten im 17. Jahrhundert aufrecht erhalten: Flegel, Elsheimer, Ruthardt; ja sie erlischt auch im 18. Jahrhundert nicht ganz. Aber die große historische Sendung von Carstens ist es, die deutsche Kunst, versunken in völlige Anarchie von internationalem Zuschnitt, zur Selbstbesinnung zu führen; sie zu erlösen von dem falschen Ideal des Pseudoklassizismus und der vergeblichen Bemühung um malerische Kultur, welche sie nur um den Preis ihrer Unterordnung unter das Ausland hatte eintauschen können; ihr den Mut zur eigenen Seele, zu nationalem Charakter wiederzugeben.

Das große Problem der deutschen Kunst ist nach einem kurzen glänzenden Anlauf zwischen 1770 und 1820 wieder zurückgetreten hinter der alten Nachahmung fremder unziemlicher Muster; erst waren es Raffael, dann die Belgier und Franzosen, zuletzt der internationale Impressionismus. Um so wertvoller erscheint

(1) Gottfr. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten, S. 10, 14: „Carstens, der mit Recht berühmte Skizzierer, würde nie eine fertige Hand oder Porträt zustande gebracht haben. Wer mit Ausdauer eine Statue oder Gruppe vollendet, von dem Scheitel bis zu den Zehen, übereinstimmend in allen Teilen, sieht mit einiger Geringschätzung auf jene Skizzen von Piedro Testa, La Fage, Salvator Rosa (!), Flaxmann u. a., welche Beläge geben zu dem Gesagten. Die Zeitgenossen werden nicht genannt.“ Dieser Schulmeisterton scheint uns noch unleidlicher als der Goethes.

es, die Bestrebungen jener heroischen Generation um 1800 und die rasche Folge ihres Werdeganges genau zu betrachten; am wertvollsten aber, die des Größten unter ihnen, des wahrhaften Bahnbrechers kennen zu lernen, der uns lehren kann, daß auch unter den ungünstigsten Umständen und in einer falsch orientierten Zeit das Genie unbeirrt zu den Quellen deutscher Kunst und Empfindung vordringen kann. Denn das ist das Merkwürdige an Carstens, daß er in dem Netz klassischer Vorurteile gefangen blieb und doch ein rein deutscher Künstler wurde; daß sich sein Genie verzehren mußte unter dem Druck, Unvereinbares zu vereinen: griechische Form und germanische Mystik. Auf seine Schultern war eine ungeheure, fast unmögliche Aufgabe gelegt. Daß er sie nicht restlos lösen konnte, daß man sein Werk aus edlen Bruchstücken sich zusammensetzen muß — ähnlich etwa wie das des Lionardo — das liegt nicht an seinem Können, sondern an den Umständen seines Lebens, die mit einer grausamen Unerbittlichkeit ihm keine Vollendung erlaubten.

Sein Leben hat wenige Jahre nach seinem Tode Karl Ludwig Fernow beschrieben, und diesem wundervollen Buche ist geistig kaum etwas hinzuzufügen; archivalische Forschung hat später manche Einzelheiten seiner Jugendgeschichte berichtigt, das Bild im ganzen nur vertiefen können[1]). Es wird immer eine der besten Biographien bleiben; und eine schwere Anklage gegen die Zeit — nicht einzelne Menschen —, welche diesem Genius die Freiheit zu schaffen versagte.

Jakob A. Carstens (sein Rufname war Jakob, nicht Asmus) wurde am 10. Mai 1754 in St. Jürgen bei Schleswig als Sohn eines Müllers geboren. Er erhielt einen sehr mäßigen Unterricht in der Schleswiger Domschule[2]); seine Bildung ist deshalb im wesentlichen als selbsterworben anzusehen. Nur gab ihm die Schule und später die Kopenhagener Akademie die unabweisliche Richtung aufs Klassische; bis an sein Lebensende las er fast ausschließlich griechische Dichter und Schriftsteller in Übersetzungen. Die Ovensschen Bilder im Dom zu Schleswig, über deren starke Wirkung er selbst so eindrucksvoll berichtet, vermittelten ihm lediglich die Anschauung von Kunst schlechthin und erweckten den heißen, ehrfürchtigen Wunsch in ihm, dereinst auch ein Maler wie dieser zu werden. Das war keine Jungensgrille, sondern innere Berufung. Carstens hat niemals einen Augenblick an seinem Künstlerberuf gezweifelt; mit der Kraft eines Naturelements brach sich sein Wille Bahn durch alle niedrigen Schicksale. Maler zu werden war damals auch gar nicht schwer für einen mittellosen Knaben. Er brauchte nur einem Meister in die Lehre gegeben zu werden; Handwerk und Kunst bestanden noch friedlich miteinander[3]). Aber die Verhandlungen seiner Vormünder zerschlugen sich oder scheiterten an seinem Stolz, die üblichen Demütigungen des Lehrburschen auf sich

(1) Die Hauptliteratur über Carstens: K. L. Fernow, Carstens' Leben und Werke. Leipzig 1806, 2. Aufl. herausgegeben und ergänzt von H. Riegel, Hannover 1867 (zitiert: Riegel-Fernow). R. Schöne, Beiträge zur Lebensgeschichte von Carstens, 1866 (urkundl. Material). F. von Alten, Versuch eines Verzeichnisses der Werke Carstens', 1866. Aug. Sach, A. J. Carstens' Jugend und Lehrjahre nach urkundl. Quellen, Halle 1881. Dohme, Kunst und Künstler, Abt. IV, Bd. I. H. Riegel, Carstensiana, in Kunstgesch. Vorträge und Aufsätze, S. 180 (über strittige Zeichnungen).

(2) Vgl. Sach, S. 26ff.

(3) Außer den Lebenserinnerungen Wilhelm Tischbeins (I, S. 15f., 57ff.) sind hierfür besonders lehrreich die Biographien der Schweizer Maler in den Neujahrsstücken der Züricher Künstlergesellschaft, z. B. Stück 25 (J. C. Huber), 5 (J. K. Kuster), 19 (Heinrich Wüest). Am bekanntesten und meisten geschildert ist der emsige Betrieb bei dem Frankfurter Nothnagel, der zwanzig (oder gar vierzig) Gesellen beschäftigte.

zu nehmen[1]); und so mußte er 1771 Küfer werden bei dem Weinhändler Bruyn in Eckernförde. Er tat es in der festen Absicht, mit erreichter Volljährigkeit sich zur Kunst zu wenden; schonte inzwischen seine rechte Hand, indem er sich gewöhnte, alle schweren Arbeiten mit der Linken auszuführen und wurde in seinem eifrig betriebenen Zeichenstudium von Bruyn und seiner Frau unterstützt, welche gerne sahen, wenn er seine Mußestunden mit einer anständigen Zerstreuung ausfüllte; ihm auch verschiedene Bücher über Kunst verschafften, durch welche seine Sehnsucht zur großen Historie und klassischen Form bestärkt wurde[2]). Ihm war es aber so bitter ernst mit der Kunst, daß er in schwere Krankheit verfiel, als die gutmeinenden Vormünder und Bruyn ihm Schwierigkeiten machten, nach erreichter Mündigkeit seine Selbstbestimmung zu erlangen[3]). Schließlich einigte man sich, und Carstens ging im Herbst 1776 nach Kopenhagen, mit geringen, auf wenige Jahre eingestellten Mitteln, 22 Jahre alt und vollkommener Anfänger.

Man wird die Wurzeln seiner technischen Schwäche und seiner ideellen Größe beide in dieser verfehlten Jugend zu suchen haben. Wer mit 22 Jahren erst anfängt und nicht etwa zu einem Meister in die Lehre geht, sondern sich völlig autodidaktisch weiterbildet, wie es Carstens in Kopenhagen getan hat, kann niemals die äußere Fertigkeit im Malen erreichen, die damals und heute wieder als unumgänglich erschien. Sie hat Carstens sich nie zu eigen gemacht; und die naive Rücksichtslosigkeit, mit welcher er dem Akademiedirektor Abildgaard seine Malgeheimnisse abzulauschen suchte, spricht zwar für seine dunkle Einsicht, daß er irgend etwas für seine technische Ausbildung tun müsse, nicht aber für den Instinkt, der etwas als nötig Erachtetes auf dem richtigen Wege sich aneignet[4]). Wohl aber hat die Prüfungszeit bei Bruyn und das mühselige Selbstlernen in Kopenhagen neben der Akademie her von 1776—83 den unschätzbaren Gewinn für ihn gehabt, seinen Charakter zu stählen und seinen Geist mit dem höchsten Idealismus zu sättigen. Beides war notwendig zu seiner Sendung, notwendiger als alle Technik; und dieses Moment muß man sich immer vor Augen halten, wenn man Carstens

(1) Es handelte sich um den Kasseler Hofmaler, Hofrat und Galeriedirektor Joh. Heinr. Tischbein d. Ä., bei dem er (wie übrigens auch Wilh. Tischbein 1765) Lehrling und Bedienter werden sollte. Sach S. 71ff., Sörrensen, W. Tischbein S. 7.

(2) Das erste Buch über Kunst, das er las, schenkte ihm Frau Bruyn: J. M. Krökers Wohlanführender Staffirmahler. Dann kaufte er sich 1774 in Kiel Daniel Webb, Untersuchungen des Schönen in der Malerey usw. (entstanden aus dem bekannten Plagiat Webbs an den Ideen von Mengs). Auch Lairesses Groot Schilderbook scheint er durch Bruyn erhalten zu haben. Vgl. Sach S. 92f., 99, 120ff., und Riegel-Fernow S. 48ff., 55f. Es ist kein Zufall, daß wie Carstens auch W. Tischbein aus einem minderwertigen Buch von der Bedeutung der Historienmalerei erfuhr.

(3) Die Unklarheiten des menschlich und rechtlich sehr verwickelten Verhältnisses von Carstens zu seinen Vormündern und Bruyn in Fernows Darstellung (Fernow-Riegel S. 50) hat Sach S. 125 nach den Urkunden richtiggestellt. Danach trifft jene der schwere Vorwurf, sich an Carstens Jugend versündigt zu haben, nicht in der Weise, wie es Carstens selber Fernow erzählt hat. Es bleibt aber der tragische Konflikt des Genies mit der beschwerlichen Pflichtauffassung der Bürgermoral.

(4) Fernow-Riegel S. 59ff., Sach S. 171ff., insbesondere über Abildgaards Kunst und Charakter. A. machte aus seiner Maltechnik, die Carstens auch in Rom noch höchster Bewunderung wert schien, ein Geheimnis; Carstens war aber so sehr von dem Wunsche besessen, malen zu lernen, daß er sich einmal in seinem Atelier verbarg und hervortrat, als A. zu malen begann. Ihm schien dieser Überfall gerechtfertigt durch die Notwendigkeit seines inneren Berufes, der ihn über Unzulässigkeiten einfach hinwegsetzte. Abildgaard blieb seinerseits natürlich verstimmt und riet ihm später, lieber die Hände von der Kunst zu lassen. Es ist kaum nötig zu bemerken, daß auf diesem Wege auch nichts zu lernen war.

verstehen will. Geschmeidige Fürstendiener und elegante Techniker der Öl- und Freskenmalerei gab es genug und übergenug in Deutschland. Daß die Kunst bei aller Steigerung ihrer Mittel armselig und nicht der Rede wert bleiben könnte, beweisen gerade sie; beweist das lebhafte Gefühl bei den Pseudoklassizisten, etwas Besseres an ihre Stelle setzen zu müssen. Und hier ist der Punkt, wo die von materialistisch Gesinnten so oft bespöttelte Forderung des Sittlichen in der Kunst sich jedem aufdrängen muß. Der Lüge des Pseudoklassizismus mußte mit andern Waffen begegnet werden: mit dem Willen zur unbedingten Wahrheit und mit der Überzeugung von den einmal ergriffenen Idealen, die nur mit dem Tode geendigt werden konnte. Ein solches Ideal in sich zu bilden und sich zum Manne reif werden zu lassen, der ohne Schranken es gegen Armut, Neid, Verleumdung, Krankheit und Hoffnungslosigkeit durchsetzte und mit seinem Ende besiegelte: dazu dienten die schweren Jahre bei Bruyn. Als Carstens nach Kopenhagen kam, wußte er, was er wollte. Und seine Abneigung gegen die Akademie, deren Zeichensäle er mied, sein etwas donquixotenhafter Kampf gegen sie aus Anlaß eines mißverstandenen Preisgerichts, Abildgaards Verhalten ihm gegenüber muten an wie ein Symbol des unüberbrückbaren Zwiespalts zwischen ihm und der offiziellen Welt. Denn in Wahrheit wollte man ihm an der durchaus nicht reaktionären Akademie ebenso wohl wie später an der Berliner, und seine Feindschaft beruhte mehr auf Instinkt als auf Tatsachen[1]).

Seine einsame Selbstbildung erhielt in Kopenhagen die von ihm erhoffte Nahrung. Er sah sich die Abgüsse nach den Antiken tage- und wochenlang an, ohne zu zeichnen. Erst wenn er ihre Formen gründlich und für immer seinem Gedächtnis einverleibt hatte, zeichnete er sie zu Hause aus dem Kopf, in allen Stellungen; ging wieder hin, verglich und besserte, und gelangte so in unausgesetzter jahrelanger Arbeit zu der Fähigkeit, den menschlichen Körper von idealer Bildung vollkommen zu beherrschen[2]). Daneben gingen von Anfang an Kompositionsversuche, selbstverständlich auch aus dem Kopf; mit zwei Figuren beginnend, wie ein Schüler mit leichtem Pensum, vervollkommnete er sich langsam, so daß er schließlich, als er nach Rom ging, bereit war, eine im Kopfe ausgereifte Komposition in wenigen Tagen oder gar Stunden herunterzuzeichnen, wie ein Dichter sein wohlerwogenes Gedicht in einem Zuge nur seinem Gedächtnis nachzuschreiben braucht[3]).

Ohne dem späteren Eingehen auf seinen Stil vorzugreifen, sei hier nur angemerkt: daß sein unbeirrtes Losgehen auf die Erwerbung der Kenntnis menschlicher Körper ebenso wohl auf seine plastische Grundbegabung weist wie von seiner tiefwurzelnden

(1) Über den sonderbaren, sehr verzwickten Irrtum, der sich unbewußt in Carstens Erinnerung über dieses Preisgericht eingeschlichen hatte, vgl. die Darstellung bei Fernow-Riegel S. 63f. mit Sach S. 178ff. Die Kopenhagener Akademie mußte Carstens notgedrungen wegen seiner ungerechtfertigten und brüsken Verweigerung der Medaille ausschließen; aber sie ermunterte ihn ein Jahr später, sich um eine höhere Medaille zu bewerben. Carstens wies diese Hilfe zurück. Ebensowenig ist von einer Feindschaft der Berliner Akademie die Rede; urkundlich ist festgelegt, daß ihm alle Mitglieder wohlwollten und er sich ihre Feindschaft nur eingebildet hat. Schöne, Beiträge S. 4f.

(2) Der Wert der Carstensschen Methode, die menschliche Figur als solche aus den Antiken kennen zu lernen, ergibt sich von selbst bei einem Vergleich mit den üblichen Methoden des mechanischen Kopierens und Messens und der Wiederverwertung der Kopien in Kompositionen. Vgl. z. B. W. Tischbein, Lebenserinnerungen I, S. 187ff. (bei Trippel).

(3) Die alte Routine mit ihren Krücken in Gestalt von „Komponierkästen" stieß zum ersten Mal im Juli 1792 in Florenz mit der bisher unbekannten Art künstlerischer Zeugung zusammen, als Carstens vor den Augen eines darob verblüfften deutschen Malers aus dem Nichts seine Lapithenschlacht erstehen ließ. Fernow-Riegel S. 99.

und angeborenen Einsicht in eines der höchsten Gesetze der Kunst zeugt: daß nämlich idealistische Darstellungen ideale Formen erfordern, und daß solche in der Tat am zugänglichsten von der Antike zu lernen sind.

Die Grundlagen seines künstlerischen Daseins waren gelegt, als er 1783 Kopenhagen verließ, um seinen ersten verwegenen Zug nach Italien in Mantua zu enden und dann still nach Lübeck zurückzuwandern[1]). Sein übriges Leben war der Entwicklung und Steigerung des Gewonnenen geweiht und hat uns den Schatz seiner Werke hinterlassen, deren früheste in die Lübecker Zeit fallen (1783—88). Äußerlich waren diese Jahre bis zu seinem Tode 1798 nichts als ein dunkles und fortgesetztes Martyrium, von der elenden Existenz als Porträtminiaturist in Lübeck bis zu seinem Tode nach erschöpfender, langer, schleichender Krankheit in Rom. Wenige Menschen förderten ihn, niemals nachdrücklich, nie mit wahrem Verständnis; ja mit dem Ratsherrn Rodde, der ihm 1788 die Mittel gewährte, nach Berlin überzusiedeln, mit dem Kurator der Berliner Akademie, Minister Heinitz, der ihm 1790

(1) Der mit unzulänglichen Mitteln unternommene Versuch, nach Rom zu kommen, endete schon in Mantua und Mailand, wo ihm wenigstens G. Romano und Lionardo einen bestimmenden Eindruck hinterließen. Er schlug sich mühsam über Zürich, wo Geßner und Lavater sich seiner annahmen, bis Lübeck durch; zu stolz, unverrichteter Sache nach Kopenhagen oder Schleswig zurückzukehren, blieb er dort und erhielt sich fünf Jahre lang kümmerlich durch Porträtminiaturen in Bleistift. Von diesen vorzüglich und sehr treffend gezeichneten Werkchen bewahrt das Weimarer Kupferstichkabinett 23; man sieht, daß Carstens im Realistischen zum Höchsten hätte gelangen können: es war sein Wille und seine Bestimmung, es als „Brotarbeit" verachten zu müssen. Angesichts solcher Nebenprodukte könnte man aber aufhören, von seinem Mangel an Naturkenntnis zu reden. — Endlich entdeckte ihn der Senator Overbeck, der Vater des Nazareners, und bewog den Ratsherrn Rodde, ihn seiner dunkeln Vergessenheit zu entreißen und nach Berlin zu schicken, 1788. Aber auch dort waren die ersten Jahre überaus traurig, da er es gar nicht verstand, ein Wesen aus sich zu machen. Er mußte von schlecht bezahlten Zeichenstunden und Arbeiten für Buchhändler leben und hatte zwei Jahre lang fast nur Brot und Wasser zur Nahrung. Wahrscheinlich wäre Carstens in dieser Hilflosigkeit wohl doch langsam verdorben, wenn ihn nicht der Architekt Hans Christian Genelli gerettet hätte. Er hat geistig das Entscheidende an Carstens getan und ihm den Weg zu den Kunstausstellungen und zur Akademie in Berlin geebnet. Am 21. Mai 1790 wurde er zum Professor der Gipsklasse ernannt, in welcher er anfangs für 150, im zweiten Jahre für 250 Thlr. vier Zeichenstunden in der Woche zu geben hatte. Der Auftrag, ein Zimmer im Dorvilleschen Hause für Heinitz auszumalen, verschaffte ihm zum ersten und einzigen Male in seinem Leben die Möglichkeit, monumental zu wirken. Aber, anders als bei Marées, ist dieses Zeugnis seiner Fresko-Auffassung durch Unverstand zerstört (Fernow-Riegel S. 89ff., 218ff.). Einen kleineren Freskoauftrag verschaffte ihm Genelli im Schloß, wo er im Zimmer der Königin sechs Bilder in Leimfarbe auf den trockenen Bewurf der Decke malte (Fernow-Riegel S. 235f.). Die Dorvilleschen Gemälde waren in Leimfarben auf Papier gemalt gewesen; beides wohl 1791. Das Stipendium nach Rom ist wohl als eine mittelbare Folge dieser Leistungen zu betrachten, die offenbar bei dem Minister und Friedrich Wilhelm II. einen guten Eindruck gemacht hatten, also auch technisch nicht so rückständig gewesen sein können. Doch mußte er noch warten, bis das betreffende Stipendium (200 Thlr.!) frei wurde. Er reiste im Juni 1792 mit Weinbrenner und Cabot über Dresden, Nürnberg, Florenz, wo er sich einen Monat aufhielt, nach Rom. Von den Künstlerburschen hielt er sich fern; sein Freund Fernow, den er 1786 in Lübeck kennen gelernt hatte, und der 1794 nach Rom kam, blieb sein Umgang, bis sich später J. A. Koch, Thorwaldsen und Wächter eng an ihn als ihren Meister schlossen. 1795 stellte er elf Kartons und Aquarelle in Rom öffentlich aus. Fernow schrieb darüber einen grundlegenden Bericht an den Teutschen Merkur, und seitdem war sein Ruhm begründet. Carstens löste sein Verhältnis mit Berlin. Der Briefwechsel, den er hierüber mit Heinitz führte, wird für alle Zeiten ein Symbol bleiben für die Überlegenheit des sittlichen Ideals über die praktischen Anforderungen der Welt (Fernow-Riegel S. 134ff., Schöne 19ff.) Er starb in Rom am 25. Mai 1798 an Schwindsucht, bis zum letzten Augenblick an den Argonauten und dem Goldenen Zeitalter zeichnend.

die Gipsklasse der Akademie übertrug und einen mehrjährigen Aufenthalt in Rom auswirkte; und schließlich mit Lord Bristol und wenigen anderen Liebhabern, die ihm in Rom ein paar Sachen abkauften und dadurch seine Existenz wenigstens ermöglichten: mit diesen sind alle Menschen aufgezählt, von denen Carstens materiell etwas empfing. Im übrigen hat er gehungert und ist vor der Zeit seiner Jahre zugrunde gegangen; denn er war von Natur ein kräftiger Mann.

Man kann für diese Entwicklung niemand verantwortlich machen,; auch nicht Heinitz, der in dem berühmten Briefwechsel mit Carstens eine untadelige Rolle spielt und als preußischer Beamter recht hatte, Carstens fallen zu lassen, als dieser sich den Notwendigkeiten der Verwaltung nicht mehr fügen wollte. Die Tragik seines Martyriums lag in Carstens selber, in der stolzen Unbeugsamkeit seines Charakters, in der tiefen Überzeugung von seiner künstlerischen Sendung und in der Unzeitgemäßheit seiner Kunst. Nur die wahrhaft erleuchteten Geister wie Hans Christian Genelli und Fernow vermochten ihn zu verstehen, und in dem Rom von 1795 gab es zwar einen Lord Bristol, der von allen vielversprechenden oder diplomatisch veranlagten Künstlern Stücke kaufte, aber keinen Konrad Fiedler, der ein Genie aus selbstlosem Verstehen erhalten hätte[1]). Wohl sah man das Abweichende und Außergewöhnliche in ihm. Aber es wurde meistens als fremd und peinlich, ja als feindlich empfunden, und der gehässige Angriff von Maler Müller in Schillers Horen war nur der Widerhall der Stimmung gegen ihn in römischen Künstlerkreisen[2]). Goethes Verhalten ihm gegenüber ist kennzeichnend für die laue Gesinnung der Kunstfreunde und ihre Ratlosigkeit gegenüber einem wahren Genie; sie spricht aber auch vernehmlich genug für alle die, welche in Carstens nichts sehen als einen Fortsetzer von Mengs und Tischbein. Wäre Carstens solch ein Gipseanbeter gewesen, so hätte Weimar mit Ruhm und Hosianna die Posaune geblasen; daß man dort nichts dergleichen tat, ja mit dem Müllerschen Brandartikel ein unterhaltsames Feuerchen von Disputationen über klassizistisches Stroh erwartete (indes das Streitobjekt langsam verhungert wäre): das allein spricht schon Carstens von jedem Verdacht einer solchen entwürdigenden Gemeinschaft frei[3]).

(1) Hans Christian Genelli, der Architekt, Oheim des bekannten Malers, war in Berlin der gute Genius von Carstens, der oft erklärte: „alles, was er von der Kunst wisse, verdanke er dem älteren Genelli." Das bezieht sich außer auf die allgemeinen sehr lebhaften künstlerischen Anregungen Genellis, der eine geistvolle und hochgebildete Persönlichkeit, ein Verehrer der Antike und guter Figurenzeichner war, auf den Unterricht in Perspektive und die Korrekturen, die er ihm erteilte. — Über K. L. Fernow vergleiche die vortreffliche Biographie von L. Gerhardt (Leipzig 1908); Johanna Schopenhauer schrieb schon 1810 ein dickes Buch über ihn. Den bizarren Künstlerfreund und exzentrischen Snob Lord Bristol hat insbesondere J. A. Koch in seiner „Rumfordischen Suppe" aufs Korn genommen (II. Aufl. herausgeg. von Jaffé 1905, S. 39—50). Ferner O. Baisch, J. Chr. Reinhart und seine Kreise (1882) S. 105, S. 134 ff.

(2) Fernow hatte in seinem Bericht über die Ausstellung Carstens, wie sich versteht, über alle anderen Künstler in Rom gestellt. Diese, seit je zu Intriguen und Raufereien geneigt, stachelten Friedrich Müller auf, der 1796 eine Entgegnung schrieb, die an Verkennung der künstlerischen Leistung von Carstens und an persönlicher Gehässigkeit gegen ihn und Fernow ihresgleichen sucht. Sie erschien in Schillers Horen 1797, III. u. IV. Stück. Fernow-Riegel S. 151 ff., 264 f. Noack, Deutsches Leben in Rom S. 136 f. Baisch, Reinhart S. 98 ff. (ergreift für Müller Partei; 1882!). B. Seuffert, Maler Müller 1877 S. 244 ff. (objektiver).

(3) Goethe ist, wie in seinen ganzen Anschauungen über die Kunst seiner Zeit, ganz besonders im Falle Carstens ein intellektuelles Opfer seiner römischen Künstlerburschen gewesen. Insbesondere hetzten ihn von Rom aus Alois Hirt (der Charakter-Hirt und Verleumder Rumohrs und Waagens) und Bury auf gegen Fernow und Carstens. Im blinden Vertrauen auf deren Urteil und Gesinnung

Ein Carstens konnte nicht Schützling von Goethe werden, dem die Mittelmäßigkeiten in Rom auch den letzten Maßstab für die Beurteilung zeitgenössischer Kunst genommen hatten. Goethe war das Orakel der Pseudoklassizisten, welche hinter der Maske der Antikennachahmung die Gesinnung des Rokoko verschämt aber ganz lustig weiterpflegten; Carstens war der Antichrist dieser rosenroten Götter. Er, der Einzelne, wagte es, sich gegen seine Zeit zu stemmen, weil er ihr wahres Ideal im Herzen trug und verkörperte: und mußte an dem kalten Schweigen zugrunde gehn, das die Welt dem lästigen Imperativ: „Werde der Du bist" entgegensetzt. Liebhaber des Verlogenen können nicht die Wahrheit lieben; können nicht das Genie erkennen.

Aber nicht diese historische Stellung, das Einzigartige und Helle seines Gegensatzes zur ganzen Zeitströmung; nicht das Prophetische seiner Kunst könnte ihn zu einem Großen machen, wenn nicht neben den sittlichen und nationalen Werten solche rein künstlerischer Art ständen, die seinen Werken ihren hohen Rang verleihen. Hier aber erhebt sich am Anfang immer wieder die Frage, wie es möglich sei, aus blos abgeleiteten Formen eine wirklich schöpferische Kunst zu erzeugen; mit andern Worten: das Problem des deutschen Klassizismus, das „Problem Carstens" schlechthin.

Seine Bewunderer, Fernow vor allem und Riegel, haben es sich leicht gemacht. Sie lebten immer noch in dem alten Wahn: es gäbe nur eine wahre Schönheit, die griechische, und je näher ein Kunstwerk der Neueren ihr komme, desto vollkommener könne es genannt werden. Da nun Carstens unzweifelhaft dem klassischen Ideal sich am stärksten angenähert hat, so muß er freilich als der Erste erscheinen; erst recht, wenn man das antike Ideal tief auffaßt und nicht oberflächliche Formverwandtschaft, sondern Eingehen in den Geist und die Sinnesweise der Alten verlangt. Dieses ist Carstens in einer bewundernswerten Weise überall da gelungen, wo er die Welt des Homer und anderer Griechen auferstehen läßt. Er empfindet da fast wie ein Hellene, und auch Poussin und Ingres erscheinen zeitbefangen neben seiner homerischen Naivität. Seine Helden sind nicht „Bauernschulzen" — so konnte mit Maler Müller nur eine im „Anmutigen" verbildete Anschauung empfinden — sondern echte Göttersöhne der Kunst, der Vorstellung aufs würdigste entsprechend, die uns eine ideale Auffassung Homers gebietet, genau umschriebene Charaktere; und seine Situationen mit hoher Wahrheit aus dem Geist der Alten entwickelt[1]).

gab er Müllers Pamphlet, das ihm Bury schickte, an Schiller empfehlend weiter, und dieser, der sich in Kunstfragen ganz auf ihn verließ, freute sich über das Futter für seine ewig stoffhungrigen Horen. Das Unglück war schon geschehen, als H. Meyer aus Rom schrieb und Goethe vor dem „Unfug" der Künstlerparteiungen warnte. Meyer bewies hier, obwohl selbst Pseudoklassizist, ein viel reiferes und objektiveres Urteil als sein Herr und Meister; er stand wirklich über den Parteien und ist in der „Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts" Carstens sogar gerecht geworden („Winckelmann und sein Jahrhundert" von Goethe S. 326ff.; 1805). Goethe hat später sein Unrecht gut gemacht, indem er den Ankauf des gesamten Nachlasses von Carstens für Weimar veranlaßte. Es bleibt aber ein schwerer Vorwurf für ihn, daß er einen so bedenklichen Handel auf bloßes Hörensagen von Parteigängern hin einging; genau wie er 1817 seine Autorität gegen die Nazarener ausspielte, ohne im geringsten etwas von den Dingen zu kennen, die er mit seinem Bannfluch belegte. Sein Gesichtspunkt war der eines skrupellosen Redakteurs: „es wird uns auch sehr helfen, wenn ein Streit in den Horen eröffnet wird," wie sich Schiller ausdrückte.

(1) Beispiele: Theseus begrüßt Ödipus, 1790. Bachus und Amor, 1790. Schlacht bei Potidäa, 1788. Kampf der Lapithen und Kentauren, 1795. Die Griechenfürsten im Zelt Achills. Der Argonautenzyklus, sein letztes nur in Umrissen entworfenes Werk, das J. A. Koch 1799 gestochen hat. Wo kein

Aber nicht das ist die Grundfrage, wieweit es Carstens gelungen ist, sich an die Antike hinzugeben und Form und Geist dem ihrigen anzupassen. Sondern wir fragen heute: wie war es möglich, sich dergestalt zu entäußern und doch ein deutscher Künstler zu bleiben? Was hat uns Carstens aus dem Klassizismus an echten Werten hinzugebracht? Hat er um dieser fremden Form willen ein Anrecht auf einen erhöhten Sitz im Heiligtum der nationalen Kunst? Denn daß er ein deutscher Künstler war, ist oft genug anerkannt worden; kaum je bezweifelt, daß er der pseudoklassizistischen Malerei seiner Zeit den stärksten Gegenpol bedeutet[1]). Nur, wie beides zu vereinigen sei: das hat noch niemand Kopfschmerzen bereitet.

Denn wir empfinden und wissen heute, daß germanische und klassische Anschauung die beiden stärksten Gegensätze in der Weltkultur bedeuten; daß, wie Mittelalter und Antike, so Dürer und Phidias sich gegenüberstehen, unvereinbar, so lange Rasse und künstlerischer Instinkt ein unverfälschtes Wort zu reden haben werden. Am stärksten und tiefsten hat Worringer in seinen „Formproblemen der Gotik" diesen Gegensatz umschrieben. Und alle Bemühungen, der deutschen Kunst, (denn nur um diese kann es sich bei dem germanischen Problem mehr handeln), das Schönheitsempfinden der Klassik einzuimpfen, sind von Dürer bis Feuerbach problematisch geblieben, werden es bleiben müssen, so lange noch ein deutsches Herz in gotischem Takte schlägt. Daß der Versuch: eine ganze Epoche systematisch zu der „großen fremden Schönheit" emporzuzüchten, d. h. nicht einzelne titanenhaft über sich hinausstrebende wie Dürer, Goethe, Marées, sondern die Umwelt und die vielzuvielen kleinen Geister alle mitsamt zu Griechen machen zu wollen: daß ein solcher Versuch nur zu einer Karrikatur führen konnte, das lehrt die traurige Historie des Pseudoklassizismus von Mengs bis Füger und Tischbein.

Es ist hier nicht der Ort, das nordische Ideal der Innerlichkeit und Mystik als den Gegenpol zum klassischen der Weltbejahung zu entwickeln; Worringers Sätze müssen als bekannt vorausgesetzt werden. Die Aufgabe ist lediglich die, Carstens' Stellung zu diesem Gegensatz anzudeuten und die innere Notwendigkeit zu begründen, mit der er zu seinem Schicksal kam, einer der großen Schönheitssucher deutschen Blutes zu werden.

Carstens kannte deutsche Kunst sehr wohl. Wie ihm der Rembrandtschüler Ovens[2]) in Schleswig den ersten Anstoß gab, so kannte und schätzte er Dürer

Ort genannt ist, befinden sich die Arbeiten im Museum oder Kupferstichkabinet zu Weimar. Genauere Aufzählung seiner Werke mit näheren Angaben bei v. Alten, Versuch eines Verzeichnisses, mit Anmerkungen bei Schöne S. 28ff. Fernow-Riegel S. 94, 234ff, 124ff., 144f. Sach 213ff. Über die antiken Gegenstände insbesondere Fernow-Riegel S. 163f., 168ff. (S. 299ff. Riegel ziemlich schief über das Verhältnis von „Erfindung" und „Illustration", wo er die literarischen neuen Bildideen von Cornelius gegen Carstens ausspielen möchte). Die Dioskuren V (1860), S. 93ff. (Weingärtner).

(1) Sein Deutschtum ist betont u. a. bei Gurlitt, Deutsche Kunst im 19. Jahrhundert, S. 50, Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts, Berlin 1904, S. 106f. Über sein Verhältnis zu den Pseudoklassizisten in Rom einigermaßen zusammenfassend: O. Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom (1896), S. 117ff., Riegel, Geschichte des Wiederaufiebens der deutschen Kunst (1876), S. 39 (Vergleich mit David), 45f. Carstens Aussprüche über die Historienmalerei des 18. Jahrhunderts, z. B. über Mengs, Rehberg, die Franzosen sind hart, aber gerecht; in seinen Briefen an Heinitz bei Fernow-Riegel.

(2) Über die Ovensschen Bilder, ihren Eindruck auf den Knaben, sein Leben s. Sach S. 43ff. Vor seiner Übersiedlung nach Kopenhagen hielt sich Carstens 1776 noch bei seinem Vetter Jürgensen in Schleswig auf, wo er die großen Gemälde von Ovens in Schloß Gottorp aus der dänischen Geschichte sah. Obwohl er darauf ein Gedicht machte, berührten die barocken Bilder seine künstlerische Anschauung auch jetzt nicht im mindesten; sie standen seinem Wesen viel zu fern.

und Holbein. Aber es ist ihm nie in den Sinn gekommen, ihre Art könnte auch vorbildlich sein; eine Ansicht, die erst ein Menschenalter später überall in den Geistern aufstand. Vielmehr hielt er sich von Anbeginn ohne eine Spur von Schwanken an die reine Klassik, erst die Antike, dann Michelangelo und Raffael. Dieser feste Wille hat seine Wurzeln nicht allein in der Art seiner Selbsterziehung, für welche seine Zeit in voller Einseitigkeit nur die Antike als Vorbild bereithielt, in Büchern, Kupferstichen, Gipsabgüssen, und demzufolge in einer Anschauungsgewohnheit, welche unausrottbar in der Jugend eingepflanzt war; vielmehr mußte solcher Suggestion von seiner Seite eine entschiedene Begabung plastischer Art entgegenkommen. Das eigentlich Rätselhafte an seinem Werdegang ist dieses, daß er nie daran gedacht hat, Bildhauer zu werden. Er lernte in Kopenhagen modellieren; schuf für die Konkurrenz von 1792 ein Reiterstandbild Friedrichs d. Gr., und in derselben Zeit (in Berlin) eine Tonskizze „Herakles mit den Zentauren", vielleicht für die Herkulesbrücke[1]). Erhalten hat sich leider nur das kleine Modell einer singenden Parze[2]). Obwohl diese nur als gelegentliche Übung für seinen Parzen-Karton entstanden ist und als das einzige einer größeren Zahl von Versuchsmodellen zufällig auf uns gekommen ist, so erweckt sie doch den höchsten Begriff von Carstens plastischem Vermögen und stellt ihn neben Houdon und über Gottfried Schadow, der ihn auch als Nebenbuhler in seiner süßsäuerlichen Schreibweise anerkennen mußte[3]).

Warum also wurde er kein Bildhauer? Man ist fast versucht, seinen Eigensinn dafür verantwortlich zu machen. Er hatte es sich in der Jugend einmal in den Kopf gesetzt, ein Historienmaler zu werden, seine ganze Schulung darauf eingerichtet; und freilich stand ein solcher in der allgemeinen Wertschätzung weit über dem Bildhauer mit seinen etwas handwerklichen Allüren und Bestimmungen[4]). So kam er niemals auf den Gedanken, seiner höchsten Begabung nachzugehen.

(1) Schon in Kopenhagen empfand er, daß er nach den Antiken besser modellieren als zeichnen könne. Gelernt hat er es wohl bei Bildhauer Stanley, mit dem er befreundet war. Die Tonskizze des Herakles war 1789 in der Berliner Akademie ausgestellt; sie ist ebenso verloren wie das Standbild Friedrichs d. Gr., das unter den Konkurrenzarbeiten als das beste erschien. Es stand im Hause Genellis, und der junge Bonaventura spielte auf dem Pferde. Die Franzosen strichen es 1806 schwarz an, und dann ist es „nach und nach verdorben und endlich umgekommen". Fernow-Riegel S. 94f., 237, 307. Sach S. 188. Schöne S. 2.

(2) Abgüsse der „Atropos" finden sich im Museum zu Weimar, im Städelschen Institut in Frankfurt, in der Berliner Gewerbeakademie und sonst. Über die Zufälle der Erhaltung und Ergänzung der abgebrochenen Arme durch Tieck s. Fernow-Riegel S. 368. Das Original besaß nach Rumohr, Drey Reisen nach Italien, S. 116, Gottlieb Schick, bei dem Tieck wohl seine Abgüsse machte. — Man kann nicht genug betonen, daß Carstens solche Tonskizzen nur zur Prüfung der plastischen Wahrheit seiner Gestalten machte und nicht etwa, um danach zu zeichnen, sie zu drapieren und abzumalen, wie es Wilh. Tischbein mit dem Goethebildnis und wie es die Pseudoklassizisten überhaupt mit ihren „Komponierkästen" taten. Es entstanden also plastische Meisterwerke bei Carstens so nebenbei; wie physiognomische Grotesken und Bildnisse nebenher entstanden, durchaus nicht mit der Absicht, Kunstwerke zu schaffen. Und doch möchte man selbst von G. Schadow und Dannecker manches Monumentalstück drangeben, wenn sich von diesen Figürchen des Carstens mehr erhalten hätte!

(3) G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten, S. 14: „Carstens, der bekannte famöse Skizzierer, der im Modellieren sich auch geistreich erwies."

(4) Zahlreiche Stellen in Schadows Kunstwerke und Kunstansichten beleuchten den handwerklichen Massenbetrieb, der bei dem ungeheuren Bedarf der Barockbauten an Skulpturen auch selbstverständlich erscheint, speziell in Berlin, z. B. S. IX, 5, 10. Über die Hochschätzung des Historienfachs gegen Ende des 18. Jahrhunderts vgl. Anm. 7.

Aber sie war da und bestimmte seine Neigung aufs allerentschiedenste. Denn im Hinblick auf die Skulptur gab es schlechterdings keinen Zweifel, daß die Antiken das unerreichte Muster darstellten; ein Urteil, dem wir mit gutem Gewissen heute beipflichten können, nachdem wir eigentlich erst seit Carstens Tode die echte Antike kennen gelernt haben.

Dazu kam der schwerwiegende Grund, daß zu idealen Darstellungen, wie er sie beabsichtigte und die Historie auch an sich verlangt, vollkommene Menschentypen gehören. Einem so überlegenen und nachdenklichen Geist wie Carstens mußte es von vornherein klar sein, daß einer der Grundfehler seiner Zeit in der mißlichen Verwertung von Modellstudien lag, und daß der Naturalismus, der das Historienbild des 18. Jahrhunderts häufig entstellte, am einfachsten durch Vermeidung aller Modelle ausgeschaltet werden könne. Da aber auch der Größte seine Kenntnis des menschlichen Körpers nicht aus den Tiefen des Gemüts schöpfen kann, so suchte er sie sich durch tiefdringende Kenntnis der griechischen Natur zu verschaffen; eine Methode, die geistlos angewendet, zu den gemalten Gipsen von Mengs und Tischbein führte; die aber, von dem Instinkt eines Genies geleitet, ihm den Schatz einer stets bereiten Vorstellungswelt verschaffte, die vollkommene Schönheit besaß und deren Typen ihm in jeder Stellung und Charakterprägung zur Verfügung standen, wie und wo er sie brauchte. Sie waren das unerschöpfliche Behältnis, aus welchem seine Phantasie ihre Gestalten holte; nicht als kalten Abklatsch von bestimmten, allzubekannten Figuren, die man säuberlich von vorn und rückwärts „nach der Natur" im Gipssaal gezeichnet hatte und die unverdaut wieder auf der Leinwand erschienen, als pseudo-klassizistisch versüßlichte Gipsmänner: sondern als lebendige Prägungen derselben idealen Menschenformen, die der griechischen Bildner Phantasie belebt hatten; als Neuschöpfungen des Alten, dem gleichsam mit Pygmalions Glück Seele und lebendige Bewegung eingeflößt war. Man wird nur in seinen früheren Werken nachweisbare Entlehnungen bestimmter Figuren und Stellungen finden. In seiner Reifezeit, nach langer mühseliger Lehre, verfügt er vollkommen frei über die menschliche Gestalt, die den Typus der Antiken, Michelangelos, Raffaels enthält, nicht aber ihr Aussehen; welche freie Schöpfung in ihrem Geist ist, aber keine erborgte Figur.

Solchergestalt ist die innere Nötigung zu klassischer Form beschaffen, die zugleich Carstens Rechtfertigung bildet. Er, der mit solchen Trieben geboren und unter einem so allgemeinen Bann erzogen war, wie hätte er nach einem andern Vorbild suchen können? Sein Wille war niemals auf einen Umsturz des Ideals seiner Zeit gerichtet, wie später der von Runge, Overbeck, Cornelius; sondern auf seine Erfüllung. Was Ismael Mengs an seinem Sohn ersehnt und Winckelmann, der getreue Schüler Oesers, gepredigt hatte: das glaubte er wohl letzten Endes zu erfüllen. Er verdient darum allein den Namen eines Klassizisten, wenn man diesen richtig versteht. Aber das Besondere seiner historischen Stellung ist, daß er nur scheinbar und in formalen Dingen der Erfüller alter Sehnsucht ist, und daß seine Kunst, nicht anders wie seine Person, in schroffem Widerspruch zu jener Vergangenheit steht. Sein Geist war längst schon über das klassizistische Ideal hinausgeflogen.

Will man seine Stellung künstlerisch anknüpfen, so darf man sich nicht bei Mengs und Füger umsehen. Das einzigartige an ihm ist die einsame und kühne Größe, mit der er seinen Weg von Anfang bis zum Ende geht. Aber isoliert ist er darum doch nicht; nur ist die Brücke nach einer ganz andern Seite geschlagen, als man erwartet.

Das plastische und rein zeichnerische, allem Malerischen entgegengesetzte Element seiner Kunst ist es, das selbst im 18. Jahrhundert nicht ohne Begleitung erscheint. Nur bei oberflächlicher Betrachtung konnte man in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts nur bedingungslose Internationalität der Malkunst sehen. Die Ausnahmen, welche die wertvollen Träger der Entwicklung aus dem 17. zum 19. Jahrhundert bedeuten, wollen an versteckteren Stellen und in ihren Handzeichnungen und Graphiken aufgesucht sein. Am frühesten meldete sich in der Landschaftsmalerei der Sinn für plastische Gliederung und Kontur; in der Mitte der 1780er Jahre war der Sieg der deutschen Auffassung schon entschieden[1]). Demselben geheimen Zwange gehorchte aber auch der Pseudoklassizismus, der sich in Rom, zur Zeit von Goethes Aufenthalt, völlig zum präzisen Umriß bekehrt hatte[2]). Aber die künstlerisch wertvollste Parallele zu Carstens, und wie jene anderen durchaus unabhängig von seinem Streben, stellt das Werk der originellsten Bildnismaler in Deutschland dar, nämlich Januarius Zick und Ziesenis. Beide, weit älter als Carstens, vor allem aber Ziesenis vertreten in ihren großartigen Bildnissen das Deutschtum gegenüber dem Internationalismus des Rokokos mit einer Freiheit und einer Entschiedenheit, die immer unerklärlich bliebe, wenn sie nicht historisch so außerordentlich gut gegründet wäre. Ziesenis und Carstens sind die Eckpfeiler, auf die sich jede historische Betrachtung des Wiedererwachens deutscher Kunst um 1800 wird stützen müssen; und es mutet wie ein Symptom ihres nordischen Urcharakters an, daß beide aus dem „kimbrischen Chersonnes" herkommen[3]).

Was Carstens mit ihnen über alle Verschiedenheiten der Entwicklung und der Ziele hinweg verbindet, ist aber nicht nur die Abkehr von dem blos Malerischen, Dekorativ-Höfischen, das Neuerwachen der strengen Ausdruckslinie und des klaren ungetrübten Kolorits: dies ist nur die äußere Seite; sondern es eint sie auch der

(1) Vorläufer schon um 1700: Anton Faistenberger in Wien. Dann zu gleicher Zeit, unabhängig voneinander in ganz persönlicher Weise um die Mitte der 80er Jahre: Klengel in Dresden, Reinhart zu Meiningen, Ferd. Kobell in Mannheim. Vgl. die Abbildungen bei G. Biermann, Barock und Rokoko I, Nr. 69, II, Nr. 916, 917, 925, 926; von Reinhart im wesentlichen Radierungen und Zeichnungen. Etwas später die Schweizer (Wüest, Ludw. Heß, Aberli), die Münchner (Dillis, Wagenbauer, Wilh. Kobell, Quaglio); Rauscher, K. W. Kolbe, Menken u. s. f.

(2) Die vornehmsten Vertreter dieser zweiten strengeren Stufe des Pseudoklassizismus waren Wilh. Tischbein und der Kasseler J. A. Nahl; überdies gehörten ihm die „zopfigen" Akademiedirektoren vom Schlage Peter v. Langers an, und Goethes Stütze J. Heinr. Meyer. Auch Bury, Hetsch, Rehberg, ja Friedr. Aug. Tischbein und Rode (aber nur in Landschaftszeichnungen) neigten in späterer Zeit zu linearer Strenge.

(3) Januarius Zick (1732—97) ist einer der fruchtbarsten und vielseitigsten Dekorationskünstler, dessen Rokoko-Fresken sich in Westdeutschland häufig finden. Um so erstaunlicher wirkt, mit ihnen verglichen, die Naivität und Plastik seiner Familienbildnisse, die fast auf Runge voranweisen. (Abb. bei Biermann, Barock und Rokoko Bd. II, Nr. 736—38; Monographie von Feulner in Vorbereitung.) — Joh. Georg Ziesenis (1716—77) stammte aus Kopenhagen, scheint aber seiner Bildung und seiner Tätigkeit nach ganz zu Deutschland zu gehören. Aufklärung über sein bisher unbekanntes Leben bringt hoffentlich die Monographie von Bleibaum. Seine Bildnisse, fast ausschließlich in mitteldeutschen Fürstenschlössern, sind von außerordentlicher Vornehmheit und höchstem Lebensgefühl (Abb. bei Biermann a. a. O. Bd. II, Nr. 753—75). Man könnte zu ihnen auch noch A. F. Oelenhainz (1745 bis 1804) rechnen, dessen Bildnisse oft einen gleichen Ernst der Psychologie und Sachlichkeit offenbaren (Biographie von Leop. Oelenhainz, Leipzig 1907). Es ist eines der besten Verdienste, welche sich die Darmstädter Jahrhundertausstellung 1914 um die Kenntnis deutscher Malerei erworben hat, daß sie Ziesenis und Zick in maßgebenden Werken bekannt machte und manche Umwertungen ermöglichte. So wird Graff seinen bisher unbestrittenen Rang kaum vor Ziesenis, vielleicht nicht einmal vor Oelenhainz behaupten können.

Drang nach Wahrheit in Darstellung der Natur, im Ausdruck, im Herausheben des Seelischen. Und darin folgen selbst die Pseudoklassizisten strenger Richtung, wie Wilh. Tischbein und Nahl, dem Rufe der Zeit. Wie sehr vollends die individuelle Charakterauslegung und psychologische Tiefe von Ziesenis der ganzen Rokokowirtschaft überlegen ist und das Erwachen germanischen Empfindens anzeigt, wird an geeigneter Stelle dargelegt werden; es ist derselbe scharfe Widerspruch gegen die Richtung der Zeit, unter Beibehaltung einiger ihrer äußerlichen Merkmale, wie in Carstens' Vergeistigung des klassischen Ideals. Zeitlich und räumlich getrennt, fremd untereinander, fechten sie beide denselben Kampf aus; siegreich und vom Schicksal frohgemut behütet der eine, der Hofmaler Westdeutschlands; ein heroischer Kämpfer um sein nacktes Leben der andere. So allgewaltig unter den verschiedensten Umständen wirkte der nordische Genius, als die Zeit erfüllt war.

Wenn aber Ziesenis noch in der malerischen Kultur des 18. Jahrhunders wurzelt, so hat Carstens alles nach dieser Richtung Deutende abgestreift. Das ist das große Verbrechen, das man ihm noch heute nicht verzeihen kann: er (und seine Nachfolger) hätten den unheilvollen Bruch mit der jahrhundertelangen Tradition vollzogen und den Zwiespalt, die abstrakte Ideenkunst und welche Laster nicht noch ferner in die deutsche Kunst gebracht. Es muß nun aber allmählich bei Betrachtung der Segnungen, welche das jahrhundertelange Mitschleppen des fremden Joches gebracht hat, einigermaßen klar werden, daß dieser Bruch ein durchaus notwendiger war, wenn man überhaupt wieder zu deutscher Form gelangen wollte[1]). Für Carstens lag es so, das er, der allgemeinen Ansicht folgend, allerdings versucht hatte, sich in den Besitz der üblichen Techniken zu setzen; daß er aber nicht etwa aus Armut, wie man entschuldigend sagte, dies aufgeben mußte, sondern sich mit den paar vergeblichen Anläufen begnügte und die Sache auf sich beruhen ließ. Und dies mit Recht! Denn was sollte ihm die Virtuosität Abildgaards oder Fügers? Gesetzt auch, sein plastischer Schöpfersinn hätte sich mit aller Gewalt zur Erlernung der Rokokotechnik zwingen lassen können: so hätte er sie schleunigst wieder verlernen müssen, um seinen Kompositionen Form zu leihen. Es ist nun einmal Gesetz in der Kunst, daß man nicht auf allen Instrumenten zugleich spielen kann wie jener ingeniöse Affe; und so schließen malerische Anschauung und strenger Idealstil einander aus, wie die Nacht den Tag ausschließt[2]). Das

(1) Nachdrücklich muß auch an die Tatsache erinnert werden, daß die gelobte Tradition durchaus nicht die Rolle des armen unterdrückten Aschenbrödels spielte, sich vielmehr sehr weit ins 19. Jahrhundert hinein fortsetzte und wacker zur Niederhaltung der „Jungen" tat, was in ihren Kräften stand; es braucht nur an Füger in Wien († 1818), Langer in München († 1824) und Gottfried Schadow in Berlin († 1850) erinnert zu werden. Auch Graff, der 1813 in Dresden starb, hätte der guten alten Zeit einen herrlichen Kronzeugen abgeben können. Da er aber kein Akademiedirektor wie jene und an der Erhaltung der Schulzucht weniger interessiert war als an dem Gedeihen der Kunst, so zog er es vor, mit der Zeit zu gehen und jugendfrisch und lebendig, wie er allezeit war, sich zum Deutsch-Zeichnerischen zu wenden (vgl. die Schilderung von Landsberger im Cicerone Bd. II, S. 47ff.). Die Darstellung dieser unabwendbaren Entwicklung auf allen Gebieten durch den Verfasser wird beweisen, daß es nichts Verkehrteres gibt, wie den „Bruch mit der Tradition" als nationales Unglück der deutschen Kunst zu verlästern.

(2) Wie sehr die materialistische Kunstauffassung der Historienmalerei selbst die klügsten Geister verwirren konnte, sieht man an der negativen Definition des Malerischen bei einem so scharfsinnigen Ästhetiker wie Lotze (Geschichte der Ästhetik in Deutschland, 1868 erschienen). Er nennt Carstens als Beispiel für das Unmalerische und daher Unzulässige der Darstellung des blos Figürlichen in der „Malerei" (a. a. S. 581ff.). Das „geschichtliche" Ideal der materialistischen Zeit hat ihm sogar den

Malerische verlangt freie Massenverteilung, Herrschaft des Lichts, Unterordnung der (stets plastischen!) Menschenkörper unter beide; der strenge Idealstil das Gegenteil: offene oder verdeckte Symetrie, absolutes Vorherrschen des handelnden Menschen, Unterordnung der Beleuchtung unter die Anforderungen des Ausdrucks. Das sind nur Andeutungen im Gröbsten. Man vergegenwärtige sich doch in Gedanken, was ein Maler wie Delacroix oder auch ein Tizian mit Carstens Kartons anfangen sollte, und man wird den Widersinn begreifen, der in der Forderung des Malenkönnens liegt. Den gleichen Vorwurf wie gegen ihn hat man schon gegen Michelangelo erhoben: er ist genau so unberechtigt und lächerlich. Ja, er ist Carstens gegenüber noch weit unberechtigter. Bei einem Typ wie Wilhelm Tischbein ist die unmalerische Härte ein Mangel, weil er seine Ideenarmut nur mit der spielenden Grazie des Rokokos hätte bedecken können; denn diese ist, so hoch sie auch in Frankreich und Italien entwickelt war, dort und vor allem in dem plumpen organisierenden Deutschland Oberfläche, ohne jede Möglichkeit eines ernsthaften geistigen Ausdrucks. Carstens mußte sie also aus innerstem Zwang abtun; und sein Mangel an Farbe (womit neben dem Malerischen bei ihm auch zugleich ein bedeutsames Kolorit ausgedrückt sein soll) ist nicht Armut, sondern entspringt aus der Fülle seiner darstellerischen großen strengen Ideen, mit einer Folgerichtigkeit, die seit Dürer und Michelangelo nicht mehr erlebt worden war. Und vollends wird jener Vorwurf hinfällig, wenn man entdeckt, daß er nicht nur die strenge Komposition im Sinne Raffaels im Auge hatte, sondern daß die rein zeichnerische Begabung aus seiner gar nicht klassischen, sondern ganz nordischen Natur entsprang; daß ihm die große Form nur Gefäß für das Innige, Tiefe, Ideale, Seelenhafte war, das er in sie hineinzulegen hatte.

Wäre Carstens wirklich ein reiner Klassizist gewesen, wie es Poussin oder Ingres waren, so würde man in seinem Werke sicherlich die Sorge um edle Form alles überwiegen sehen; würde, bei seiner durchdringenden und tief erfaßten Kenntnis klassischer Werke der Alten und der Renaissance, keinerlei Derbheiten, Verstöße, Unrichtigkeiten finden, welche doch so oft und auffallend erscheinen[1]). Dies ist ein sicheres Zeichen dafür, daß ihm das Klassische nur die Lehnform war, das Mittel, nicht das Ziel; nur das Mittel sein durfte: so streng regierte der nordische Instinkt sein Können, daß er niemals das Spielen mit schöner Form zuließ, ihn nie bis zur virtuosen Beherrschung der äußeren Mittel gelangen ließ. Es liegt eine große und Ehrfurcht gebietende Weisheit in dem Schicksal von Carstens. Das nie endende Ringen um den Segen des Gottes allein schafft erhabene Kunst; jedes erreichte Ziel bedeutet entweder die Grundlage für einen noch höheren Bau, oder den Stillstand, den Tod. Es ist leicht, sich über das unvollkommene Rüstzeug eines großen Menschen lustig zu machen; fruchtbarer in jedem Sinne, das Unsterbliche hinter dem Mangel an Vollkommenheit zu suchen. Ein Erbteil der größten Deutschen bildet die Qual, das zureichende Mittel zu erobern. Man hat den rechten Weg zu Marées gefunden; man wird ihn auch zu Carstens finden.

Nun aber überblickt man sein Werk und findet bis auf geringe Ausnahmen

Sinn für richtige Fragestellung genommen; es handelt sich nicht um „malerisch" oder „unmalerisch" sondern um „realistisch" oder „idealistisch". Aber für Lotze (und seine Zeit) war Malerei schlechthin identisch mit Realismus. Sie ist es heute noch!

(1) Offen zugegeben (und freilich fälschlich mit seiner Armut entschuldigt) von Riegel-Fernow S. 298f. Harnack, Deutsches Kunstleben S. 141f. Goethe-Meyer, Winckelmann S. 327 nimmt ihn dieserhalb sogar in Schutz.

lauter Darstellungen griechischer Herkunft[1]). Unmöglich scheint es, hier nordische Empfindung festzustellen. Und doch muß man die gehaltvollsten und reifsten dieser Darstellungen aussondern, um zu entdecken, daß sie dem klassischen Ideal der Weltbejahung entgegengesetzt sind. Es ist sogar als merkwürdig zu betrachten, daß sich so viele wirklich klassische Gebilde über Carstens Werk verteilen, und erklärlich wird es nur durch eine genauere Analyse, welche die einzelnen entweder auf die Unsicherheit seiner Frühzeit und die daraus entspringende größere Abhängigkeit von seinen Vorbildern zurückführt oder auf das Vorherrschen seines rein plastischen Bildungstriebes. So verraten die vier Lebensalter von 1786 (in der Hamburger Kunsthalle) noch viel von ihrem Ursprung; der reliefmäßige Charakter von „Bachus und Amor" (1790), ja noch des „Eteokles" von 1797 springt in die Augen. Bei andern hält sich die aus dem Nacherleben geschöpfte plastische Klarheit der Situation auf der einen und die Vertiefung des Seelischen, die Raumdarstellung auf der andern Seite die Wage; so bei „den Griechenfürsten im Zelt des Achilles" (1794), „Ödipus und die Greise" (1797), „Schlacht zwischen Lapithen und Kentauren" (1875); ja selbst bei: „Priamos und Achilles" kann man zweifelhaft sein, ob die Beseelung nicht mehr auf Homer zurückzuführen ist, der hier merkwürdig innerlich erscheint.

Mit vollkommener Klarheit äußert sich Carstens deutscher Charakter in den Werken, die wir als seine gelungensten und reifsten ansprechen können; in denen er, wenige Jahre vor seinem Ende, zu einer relativen Freiheit in der Formgebung gelangt ist, und diese daher nicht mehr ihm ihr Gesetz diktiert, sondern von ihm wie bildsamer Ton verwendet wird, um ihr eigentlich entgegengesetzte Empfindungen auszudrücken. Bei seinem Bildungsgange ist es selbstverständlich, daß er dazu erst in seinen letzten römischen Jahren gelangte. Man darf nicht fragen, wohin er bei längerem Leben und sorgenfreiem Schaffen gelangt wäre; aber mit tiefster Trauer ist der vorzeitige Abbruch einer Schöpfung zu beklagen, die unserer ganzen Kunst die einheitliche Richtung gewiesen hätte.

Die Stärke des Deutschen kündet sich schon 1788 in dem seltsamen Karton, „Kupidos Vogelfang" an; wiewohl noch äußerlich: der kubisch stark zusammengepreßte und verwickelte Figurenknäuel spricht in seinen Verkürzungen ebenso von der Experimentierlust des Künstlers wie von der deutschen Freude am Dunkeln, Gesuchten und Verworrenen; am Räumlich-Labyrinthischen[2]). Das aufregend Nahegerückte dieser nicht genug beachteten Komposition gibt geistig zugleich etwas ganz Unmittelbares, das psychisch Aufgepeitschte einer Verführungsszene. Sie steht auch stofflich bei Carstens vereinzelt da. Aber es führen doch Fäden von hier zu Figurenknäueln wie bei Dantes Hölle (1796) und vor allen den zwei Megapenthes-Kartons von 94 und 95, deren Unübersehbarkeit das ewig Bewegte, Ängstliche und Schaudernd -Erwartende einer solchen Situation schon an und für sich enthält; ganz abgesehen von dem parallelen Ausdruck der Köpfe. Ein Humor herrscht bei den Megapenthes-Stücken, der sie von dem grimmen Ernst des Michelangelo (im Weltgericht) völlig trennt. Man ist freilich allzu häufig versucht, an diesen zu appelieren; und es darf zugegeben werden, daß die gigantische und so ganz unklassische, mehr nordische als italienische Phantasie Michelangelos für

(1) An nordischen Themen hat er sich höchst selten versucht. Faust in der Hexenküche 1796 (worin er Cornelius an Naivität und reinerer Form sehr überlegen ist). Fingals Kampf mit dem Geist von Loda (in Kopenhagen).

(2) Die naheliegendsten Beispiele sind Dürers mit Figuren und Bewegungen bis in den letzten Winkel gefüllte Bilder; das altnordische Bandornament; die Mystik der spätgotischen Schnitzaltäre.

Carstens auch unbewußt etwas Unwiderstehliches hatte. Aber wenn er sich des michelangelesken Formenkreises etwa in derselben Freiheit bedient wie der Antike und damit den Eindruck seiner Verwandtschaft mit dem Florentiner verstärkt, so steht er doch in seinem Ideenkreise durchaus unabhängig neben jenem. Geistige Verwandtschaft ist nicht Gefolgschaft. Und wenn Carstens in einem so stark an Michelangelo gemahnenden Stück wie der „Geburt des Lichts" (1794) auch die Gebärde der Schöpfertat von ihm übernommen hat (wogegen der Einwurf der ganz anders orientierten Komposition nicht so viel besagen will), so wäre dieses Werk allerdings preiszugeben, obwohl sich viel zu seinen Gunsten sagen ließe. Hier war das Beispiel schlechthin unumgehbar und unüberwindlich, und Carstens hatte wohl eine schwache Stunde, als er sich an dergleichen wagte. Für sich betrachtet ist auch dieser Karton ein Meisterstück und vollkommen geglückt.

Als eigentliche Beispiele seiner ganz innerlichen und dem Klassischen entgegengesetzten Kunst könnte schon die „Schwermut des Ajas" von 1789 gelten; vollkommen aber seine freien Erfindungen: Prometheus und Athene, Homer vor den Griechen 1796, Die Argonauten bei Chiron (1792), Die Nacht mit ihren Kindern (1795), Die Parzen (1797). In dieser Freiheit des Stoffes bewährt sich seine bildnerische Erfindungskraft, die nicht auf die Zurschaustelluug schöner Menschen und Bewegungsfunktionen geht, sondern auf die Darstellung von Charakteren und ihrer seelischen Ausbreitung. Die Stimmung des Geistigen überwiegt namentlich bei den zuletzt genannten Kartons so sehr alles Körperhafte, daß man hier unbedingt das Gefühl des Mystischen, der Auflösung der Realitäten in überweltliche Bestimmung hat. Und zwar hängt dieses Geheimnisvolle in derselben Art wie bei Dürers tiefinnigsten Stichen und Grünewalds farbigen Verzückungen ebenso an der Unergründlichkeit des Stoffes wie an der kunstvollen Verworrenheit der raumbildenden Dinge. Es ist gotische Empfindung, wie in den Parzen und der Nacht die Gestalten aus dem Unendlichen zu kommen scheinen, unwirklich und von ungeheuerster Wirklichkeit; raumlos und von kompakter Raumfülle; sichtbar in ihrer Vereinzelung zu erfassen und von einer rätselhaften Unübersehbarkeit umwoben, Man kommt dem Geheimnis dieser seiner höchsten Schöpfungen mit Worten nicht nahe, so wenig wie man den Isenheimer Altar ergründen kann. Es ist der nur mit stummer Empfindung zu erfassende Rythmus der Ewigkeit, ein Überschwengliches an Gefühl, an räumlicher Unendlichkeit, aber ebenso auch an tiefen Ideenassoziierungen und dichterischem Feuer. Und bei alledem ist der unausschöpfbare Gehalt an Ausdruck in Köpfen und Gebärden, an idealen Charakteren, an blos räumlichen Vorstellungswerten noch nicht einmal angedeutet. Diese Blätter verdienen wahrlich die höchste Verehrung, nicht wegen ihrer schönen Form, sondern wegen des so ganz deutschen, so ganz wahren geistigen Gehalts.

Greift Carstens mit diesen seinen tiefsten Schöpfungen bis in das Gebiet der mystischen Schauer der Gotik herüber, so bringen seine andern Werke nicht weniger nordische Empfindung in Darstellung von Charakteren und psychischer Äußerung. Das tiefste Seelenleid und Mitgefühl mit dem Dulder in „Ajas Schwermut"; die Wirkung der Musik bei den Argonauten (nur einem Deutschen konnte diese Idee einfallen, ihre Lösung rein gelingen!); der geistige Schaffensprozeß in einem edlen und sinnlich überzeugenden Symbole bei „Prometheus und Athene"; die Verherrlichung des Dichters als Träger der höchsten Lebenswerte in „Homer vor den Griechen". Daß er diesen Karton nur in Entwürfen und Einzelausführungen hinterlassen hat, ist fast nicht als Mangel zu empfinden: so wesenhaft und gewaltig wirken die Stücke. Stört doch auch nicht das Vereinzelte an einem un-

vollendeten Bau der Gotik! Wie hoch die Fragmente stehen, beweist ein Vergleich mit dem bekannteren Gemälde desselben Inhalts, der Apotheose Homers von Ingres. Bei Ingres bleibt es eine vortrefflich komponierte Zeremonie von klassischer Kühle der Empfindung. Demgegenüber ist auch in dem bloßen Bruchstück von Carstens der ganze Geist des edelsten Menschentums, der reinsten Verehrung des Genies. Ihm führt kein Naturvorbild und Schönheitskanon den Stift, sondern eine dem Schwersten gewachsene Phantasie; und wenn es unbestritten ist, daß der Sinn der Kunst sich dort erfüllt, wo mit ihren Darstellungen die edelsten Regungen und Erinnerungen ausgelöst werden, das Menschliche am gottähnlichsten und unergründlichsten erscheint, so gehören diese armen Kartons zu ihren unsterblichen Leistungen. Auch in der Kunst ist es noch stets der Geist gewesen, der die Schlachten geschlagen und entschieden hat. Und daß der Geist dieser Griechenszenen ein lebendig fortwirkender, ein deutscher, tiefbohrender ist, wer möchte das im Ernst bestreiten!

Fäßt man noch einmal zusammen, worin das Bleibende und Deutsche in Carstens Kunst besteht, so muß man von den Nebenerscheinungen seiner langsamen Entwicklung absehen und sich gegenwärtig halten, daß er zu freier Anwendung seiner Mittel nur in den reifen Arbeiten seiner letzten Jahre kam, daß die klassische Form auch da eine innerliche Hemmung bedeutet, die auszuschalten in seiner Zeit nicht möglich war, und die so sehr über sein wahres Wesen im Unklaren läßt. Nur sein Schönheitsempfinden ist es, das Stärkung an jener findet; und hierauf ist allerdings auch hinzuweisen: daß kein Deutscher der letzten Jahrhunderte ein so ausgesprochenes Organ für die Darstellung körperlicher Schönheit besaß wie er. Oft strömt nur aus einem Kopf, einer Arm- oder Gewandstudie ein so inniges Gefühl für die Harmonie der sichtbaren Welt heraus, daß man sich fast an Lionardo erinnert findet.

Aber dieses, ihm als Plastiker sehr wichtige Element tritt für uns nicht minder zurück wie das besondere Stoffliche. Was bedeutet uns noch sein Griechentum? Er fand diese Gegenstände vor und behandelte sie unermüdlich durch sein ganzes Leben. Aber wie hat er sie vertieft! Der unermeßliche Abstand zwischen ihm und seinen Zeitgenossen liegt vor allem darin, daß er ihr Menschlich-Hohes erlebt hat und uns wiedererleben läßt; daß nicht das zufällig Hellenische, und nicht das gefühllos Dekorative in diesen Stoffen von ihm aufgehoben wird: sondern, daß er das über allen Zeitwandel Erhabene, das Göttliche im Menschen aufspürt und schildert. Diese Größe und Echtheit des Erlebens aber ist deutsch; und wenn die Kunst der andern abgeleitete Dekoration und gehaltlose Fingerfertigkeit ist, so stellt seine gewaltige Natur — er kannte fast nur den Menschen als Spitze dieses Kosmos — sich dar als eine wahre innerliche Erlebniskunst; geringer an Umfang als bei Dürer und Rembrandt; kaum geringer an Intensität.

Rascher ist an das Besondere zu erinnern, das sein künstlerisches Deutschtum kennzeichnet: an die Tradition der Linie, das absolut Zeichnerische, das er mit seinen Schaffen gegenüber der internationalen Malroutine wieder aufnimmt; an das Wesen seiner Kunst als Charakterschilderung, die das Persönliche und das Seelische betont; an die aus plastischen Ausdehnungsdrang geborene Raumdarstellung, die mit wachsender Reife sich von begrenzter Klarheit zur Undurchdringlichkeit, zur Bewegung wendet; und endlich auf den Gipfel das Geheimnisvolle einer reinen Empfindungskunst, deren Mystik ein höchst reizvolles Wechselspiel mit der Formenklarheit der Klassik unternimmt: das Innerlichste und aus den Urtiefen Schöpfende an Carstens.

Vermag gleichwohl sein auf fremden Grund erbautes System, das ein Torso blieb infolge seines vorzeitigen Todes, nur als ein wunderlich schönes Spiel zu wirken, als ein Trost, wessen der deutsche Geist auch in dunkelster Stunde fähig ist: so mag uns der Anblick seines Werkes als Ganzes und seine Persönlichkeit, deren Ausfluß jenes ist, dauernd als Beispiel höchster Werte, menschlicher und künstlerischer, voranleuchten. Mit Carstens beginnt das Zeitalter der Männlichkeit in Deutschland; das Zeitalter der aufrechten und unbeugsamen Charaktere, die den Schillerschen Idealismus in schwerer Zeit zur Tat machten. Carstens und sein Freund Fernow, Runge, Cornelius, C. D. Friedrich, Wächter, und so viele ihrer Zeitgenossen bieten in ihrem Leben und ihrer Kunst das nämliche Beispiel, das Seume, Arndt, Scharnhorst und die Männer des Befreiungskrieges im öffentlichen Leben gaben. Es ist das wahre Heldenzeitalter der deutschen Kultur, und auch in der bildenden Kunst nicht Vorstufe, wie man so gerne hört, sondern ein Höhepunkt deutscher Art: männlich und hart; zeichnerisch, allem blos Gefälligen feind. Das ungemeine moralische Element und das Vorbildliche insbesondere an Carstens liegt nicht etwa nur in seinem Leben, in der sittlichen Überlegenheit des Einsamen über die Fürstendiener, in der Treue bis zum Tode, die er seinem Ideal hielt. Es liegt auch in seiner Kunst selbst, die männlich und stark mit all dem weibischen Machertum des 18. Jahrhunderts aufräumte und die Bahn für die deutsche Kunst reinfegte. Auf seiner Lebensarbeit ruht nicht nur das Werk seiner Nachfolger, sondern die gesamte deutsche Entwicklung. Er ist der Geist, der über die Materie siegte; der Charakter, welcher der Kunst ihre Würde und ihren eignen Wert zurückgab nach einer Zeit der höfischen Knechtschaft; der Schöpfer, welcher das Wesentliche erkannte und darstellte, nachdem die Kunst in schöngeistigem Virtuosentum und im Nachahmenden rettungslos versandet war. Niemals aber konnte sein Vorbild leuchtender und erzieherischer wirken als heute, da es wiederum gilt, die deutsche Kunst aus Anbetung des unziemenden Fremden, aus dem Materialismus einer malerischen Routine zur Selbstbesinnung zu führen.

ZUM PROBLEM DER VOLKSKUNST

MIT BEISPIELEN SCHLESWIG-HOLSTEINISCHER VOLKSKUNST AUS DEM FLENSBURGER MUSEUM

Mit vierzehn Abbildungen auf fünf Tafeln.

Von KURT FREYER

Wie viele andere Gebiete der Kunst, so hat auch die Volkskunst bisher mehr eine kulturhistorische und sozialwissenschaftliche Erforschung erfahren, als eine kunstwissenschaftliche. So hat auch Riegl[1]) seine Betrachtungen über Volkskunst auf die wirtschaftlichen Beziehungen beschränkt, obwohl wir gerade von ihm mehr erwartet hätten. Er hält es sogar für berechtigt, „die Ergebnisse der Wirtschaftsgeschichtsforschung für eine wissenschaftliche Fixierung von Wesen und Umfang der Volkskunst, wenigstens soweit die bildenden Künste daran beteiligt sind, zu verwerten" (S. 4). Lassen sich gegen dieses Verfahren schon vom rein methodologischen Standpunkt aus Einwände erheben — denn das Wesen eines Kunstgebietes kann doch nur aus seinen künstlerischen Elementen, nicht aus seinen heterogenen Beziehungen erkannt werden —, so erfordert auch Riegls wirtschaftsgeschichtliche Definition einige Einschränkung. Der wirtschaftswissenschaftliche Begriff, von dem Riegl ausgeht, ist der des Hausfleißes, d. i. „diejenige Art menschlicher Güterproduktion, bei welcher alles, wessen der Mensch zur Lebensführung bedarf, von ihm selbst und seinen Familiengenossen bereitet, nichts von anderen eingetauscht oder gekauft wird" (S. 8). Mit dieser Produktionsweise steht nach Riegl die Volkskunst in engster Verbindung: „Hausfleiß und Volkskunst bedingen einander wechselseitig" (S. 14). Diese Beziehung mag in der Tat in sehr vielen Fällen, besonders auf der frühesten Stufe, zutreffen, unbedingt bindend, eine gesetzmäßige Erscheinung ist sie nicht. Es kann der Fall eintreten, daß ein Kunsthandwerker durchaus nach den Prinzipien des Hausfleißes arbeitet und dennoch, etwa weil seine Bildungsstufe oder seine künstlerische Fähigkeit über den Durchschnitt seiner Umgebung hinausgeht, kein Werk der Volkskunst erzeugt, sondern eines, das alle Merkmale der Stilkunst (so wollen wir vorläufig den Gegensatz zur Volkskunst bezeichnen) aufweist. Und umgekehrt können Erzeugnisse, die durchaus den Charakter der Volkskunst tragen, in einer Produktionsweise, die nicht mehr Hausfleiß ist, entstanden sein, z. B. dadurch, daß das Gebiet ihrer Entstehung von den Hauptzentren der Kultur zu weit entlegen ist. Bei einzelnen Techniken, wie Erzguß und Keramik (vor allem auch bei Malerei und Plastik), wird diese Ausnahme wohl durchweg zutreffen. So werden wir die Beziehung zwischen Hausfleiß und Volkskunst nicht als sicheres Merkmal, sondern allenfalls als Kontrollmittel in zweifelhaften Fällen benutzen können.[2])

Aus der Verbindung mit dem Hausfleiß entsteht nun nach Riegl die wesentliche Eigenart der Volkskunst: „Eine Summe von traditionellen Kunstformen, die sämtlichen Angehörigen eines Volkes ohne Ausnahme gemeinsam sind" (S. 13). Die Hauptbegriffe sind also die Volksgemeinsamkeit und die Tradition. Auch diese

(1) Alois Riegl, „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie" (Berlin 1894). Trotz der Einwände, die wir gegen diese Schrift zu erheben haben, erscheint sie uns so reich an feinen Bemerkungen, daß sie ebenso den Verächtern wie den überschwenglichen Lobrednern der Volkskunst zu ruhiger Besinnung empfohlen sei. — Viel weniger klar erfaßt als bei Riegl ist das Problem z. B. bei H. Wolff, „Die Volkskunst als wirtschaftsästhetisches Problem" (Halle a. S. 1909).

(2) Riegl selbst ist später (S. 47) aus ähnlichen Gründen wie den unseren geneigt, seine ursprüngliche Definition einzuschränken.

Definition bedarf der Einschränkung. Die Forderung, daß die Formen der Volkskunst allen Angehörigen des Volkes gemeinsam sein müssen, mag auch nur für die früheste, primitive Stufe der Entwicklung Geltung haben, weiterhin (in Schleswig-Holstein wohl zu allen Zeiten bis zur Gegenwart) finden wir, daß Volkskunst und Stilkunst unmittelbar nebeneinander leben und daß die Volkskunst, was Riegl gerade mit Nachdruck bestreitet, an eine bestimmte Gesellschaftsklasse gebunden ist: der Fischer am See schnitzt seine Mangelbretter in den Formen der Volkskunst, während in der Kirche des Ortes ein Epitaph, oben im Schloß ein Schrank in den Formen der Renaissance oder des Barock aufgestellt werden. Und was die Tradition betrifft, so werden wir später sehen, daß sie wohl einen wesentlichen Zug der Volkskunst ausmacht, aber doch nicht ihr einziges oder Hauptmerkmal, sondern nur eines von vielen künstlerischen Elementen ist.

Vor allem aber ist zu betonen, daß mit der Beziehung auf die Produktionsweise des Hausfleißes und mit den Begriffen „Volksgemeinsamkeit" und „Tradition" noch so gut wie nichts über die künstlerische Eigenart der Volkskunst ausgesagt ist. Hier wird die Kunstwissenschaft einzusetzen und nach ihren eigenen Prinzipien aus den Erscheinungsformen der Volkskunst ihr künstlerisches Wesen zu deuten haben. Wenn die folgenden Zeilen hierzu die Grundlage bieten wollen, so muß dies als erster Versuch notwendigerweise unvollkommen und unvollständig ausfallen. Und da die Untersuchung sich in der Hauptsache auf ein geographisch beschränktes Material stützt, wird sie, auf andere Gebiete ausgedehnt, manche Ergänzung, vielleicht auch manche Korrektur erfahren. Hoffentlich wird sie aber wenigstens die Anregung zu weiterer Arbeit auf diesem Wege geben.

Um die Untersuchung vorerst nicht zu kompliziert zu machen, soll sie sich nur auf das Gebiet des Kunstgewerbes beschränken, obwohl erst die Betrachtung der volkskünstlerischen Malerei, Plastik und Architektur (und natürlich ebenso der Dichtkunst und Musik) die hiermit angedeutete Aufgabe zu Ende führt.

Die Beispiele wurden der reichen Sammlung schleswig-holsteinischer Volkskunst des Flensburger Museums entnommen. In diesem Lande stellt sich die Volkskunst in ihrer Eigenart besonders rein dar. Zugleich soll bei diesem Anlaß auf dieses etwas entlegene und dadurch weniger beachtete Gebiet der Volkskunst die allgemeine Teilnahme gelenkt werden.

Es ist bezeichnend für unser historisch denkendes Zeitalter, daß der erste, überraschende Eindruck, den die Werke der Volkskunst in uns hervorrufen, der der Zeitlosigkeit ist: wir vermögen sie nicht sogleich, wie wir es sonst gewohnt sind, in einen der bekannten Stile einzuordnen. Bei anderen Werken sind die Formen immer durch solche Züge charakterisiert, die sie nur mit den Werken der gleichen Zeitepoche gemeinsam haben, sie tragen das Gepräge eines bestimmten Zeitstils und daher können wir diese Werke als solche der Stilkunst bezeichnen. Bei den Werken der Volkskunst dagegen treten diese Züge zunächst zurück hinter denen rein zeitloser Art. Dieser Eindruck wird besonders dadurch verstärkt, daß hier, mehr wie bei den anderen Erzeugnissen des Kunstgewerbes, das Technische, die Art der Herstellung, auf die Form und Ornamentik mitbestimmend wirkt, und es sind gewiß, neben den Erzeugnissen der primitiven Völker, Werke der Volkskunst gewesen, die Gottfried Semper zu seinen Ideen über die technisch-materielle Entstehung der kunstgewerblichen Ornamente angeregt haben. Aber gerade die Werke der Volkskunst sind geeignet, die Sempersche Theorie zu entkräften, auch sie zeigen uns, daß mit der Zurückführung eines Ornaments auf seine technische Entstehung nichts über das Kunstgefühl seines Schöpfers ausgesagt ist. Auf dieses aber

als den wesentlichen Ursprung der Formen kommt es uns an, und um dieses zu erfassen, werden wir zwei vom Technischen, ebenso wie vorhin vom Wirtschaftlichen, durchaus unabhängige Wege einzuschlagen haben.

Wenn wir von den frühesten Zeiten und primitiven Lebensformen absehen, so lebt selten eine Gruppe von Menschen so abgeschlossen, daß nicht vom Strom der allgemeinen Kultur ein ansehnlicher Nebenarm zu ihr seinen Weg fände. Daher werden wir auch in den charakteristischsten Werken der Volkskunst fast immer noch irgendwelche Elemente der Stilkunst finden, (wodurch auch bis zu einem gewissen Grade die Datierbarkeit von Werken der Volkskunst möglich wird). Man ist sogar zumeist geneigt, von diesen Stilkunst-Elementen aus das Wesen der Volkskunst zu bestimmen, wodurch diese dann, wenn man sie überhaupt unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet, halb mitleidig, halb verächtlich mit Ausdrücken wie „Primitivität, Unbeholfenheit, Verkümmerung" u. dgl. abgetan wird.[1]) Selbst Riegl behauptet, daß „die Volkskunst überhaupt über eine bescheidene dekorative Stufe nicht hinaus gelangen kann" (a. a. O. S. 29). Aber auch für die Volkskunst sollten wir uns gewöhnen, jene Betrachtungsweise anzuwenden, die gerade Riegl uns für die Stile vergangener und fremdartiger Epochen gelehrt hat, nämlich diese anscheinend negativen Züge ins Positive zu wenden (denn negativ sind sie nur von einem subjektiv angenommenen Standpunkte aus) und, unter Vermeidung aller Werturteile, diese Werke in ihrem eigenen Wesen und Wollen zu erfassen. Wir werden uns also nicht mit der Feststellung begnügen, daß Stilformen in der Volkskunst irgendwelche Veränderungen erleiden, sondern wir werden fragen müssen, welcher Art diese Veränderungen sind, d. h. was die Volkskunst aus dem übernommenen Stilmaterial macht. Dies der eine Weg, ihr künstlerisches Wesen zu erfassen. Dazu muß aber noch der zweite, wesentlichere kommen, nämlich die Erforschung der eigentlichen volkskunstartigen Elemente, die die Volkskunst, unabhängig von der Stilkunst, als Eigenes und Besonderes zu dem Gesamten unseres Besitzes an Kunstformen hinzuträgt.[2])

Aus der sogleich näher zu untersuchenden Tatsache, daß die Volkskunst Formen der Stilkunst in sich aufnimmt, ergibt sich also, daß die Volkskunst selten rein auftritt. Unendlich vielfältig und schwer greifbar sind die Fäden, die Volkskunst und Stilkunst miteinander verbinden, und in vielen Fällen kann man nicht sagen: dies ist Volkskunst, sondern nur: dieses Werk enthält — bald vorherrschend, bald nur nebenbei — Elemente der Volkskunst. Auf dieser Verschleierung der Grundformen der Volkskunst beruht die Schwierigkeit ihres Problems.

Was die Volkskunst von der Stilkunst übernimmt, kann ganz verschiedener Art und Herkunft sein. Am seltensten sind wohl die Fälle, daß Formen der gleichzeitigen Stilkunst übernommen werden, und dann hat es oft sehr äußerliche Gründe, so z. B. bei den Tondernschen Spitzen, wo die Arbeiterinnen die importierten (französischen, vlämischen u. a.) Muster als unmittelbares Vorbild ihrer Klöppelarbeit unterlegten[3]), was ja auch notwendig war, da sie für das Bedürfnis weiterer Kreise

(1) So z. B. Forrer, „Von alter und ältester Bauernkunst" (Eßlingen 1906).

(2) Einen Versuch, mehr in das Wesen der Volkskunst einzudringen, enthält das Buch von O. Schwindrazheim, „Deutsche Bauernkunst" (Wien 1903), leider durch seine kritiklose Art mehr „gemütvoll" als wissenschaftlich brauchbar. Es leidet besonders unter dem alten Irrtum, mehr das zu betrachten, was die Formen inhaltlich darstellen, als was sie selbst bedeuten.

(3) Emil Hannover, „Tönderske Kniplinger" (København 1911) hat die verschiedenen Vorbilder der Tondernschen Spitzen nachgewiesen. Hier sind auch eine Anzahl Spitzen aus dem Flensburger Museum abgebildet.

arbeiteten. Übrigens kommen auch hier Formen vor, die in der Stilkunst schon eine Zeitlang „aus der Mode" waren (z. B. Rokokoformen noch nach 1800, a. a. O. S. 71), während rein volkskünstlerische Formen (im Gegensatz zu den österreichischen Spitzen) selten sind. (Die Produktionsweise der Tondernschen Spitzen ist ja auch eher als Heimindustrie denn als Hausfleiß zu bezeichnen.) Der übliche Fall des Verhältnisses zur Stilkunst ist die Stilverschleppung, d. h. die Volkskunst nimmt Formen auf, die in der Stilkunst bereits längere Zeit vergangen waren. So zeigt eine Bettwand (Abb. 1), die ziemlich sicher um 1580 zu datieren ist[1]), noch ganz gotisierende Art des Blattwerks, eine (1690 gebaute) Täfelung, von der Insel Röm stammend, wurde 1783 mit Rokokoformen ausgemalt, wie sie in der Stilkunst um 1750 üblich waren, und ein noch drastischeres Beispiel bietet ein Ofenreck (Abb. 2), das einen Lorbeerkranz des Louis XVI. mit einer strengen Mäanderlinie des Empire und Blumenzweigen des Biedermeier verbindet und — 1842 datiert ist. Hier zeigt sich also das Prinzip der Tradition (das zumeist als einziges Prinzip der Volkskunst genannt wird). Auch die Volkskunst hat wohl eine Entwicklung, aber eine viel langsamere und viel weniger rhythmische, organische, als die Stilkunst. Übrigens sind von der wirklichen Tradition die Fälle zu unterscheiden, in denen wohl mehr von konservierender Nachahmung zu reden ist, wenn z. B. „in ein und derselben Bauernstube fünf bis sechs ganz gleiche Stühle stehen, deren Jahreszahlen zeigen, daß der älteste aus dem 16. und der jüngste aus dem 19. Jahrhundert herrührt".[2])

Die traditionelle Beibehaltung von unlängst vergangenen Formen zeigt auch eine Schrankvorderwand, die 1547 datiert ist (Abb. 3): in der Füllung rechts oben sowie in dem Mittelpfosten ein Rankenwerk im Charakter der Frührenaissance, in der unteren Hälfte dagegen spätgotisches Fischblasenwerk. Außerdem aber zeigt die obere Füllung links eine Bandverschlingung, wie sie für den frühgermanischen Stil charakteristisch ist. Hier haben wir also eine neue Art von Stilübernahme, nämlich von Formen, die viele Jahrhunderte vorher in Gebrauch gewesen waren. Ein weiteres Beispiel solcher altgermanischer Bandverschlingung findet sich an dem Mangelbrett (Abb. 4) und an demselben Brett, das von 1750 datiert ist, finden sich auch Maßwerkschnitzereien, die durchaus gotischen Charakter tragen. Eine Truhenvorderwand aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 5) zeigt sogar altgermanische Bandverschlingung und gotisches Blattwerk in enger Vereinigung. Bei der Beurteilung dieser Erscheinungen ist aber einige Vorsicht geboten. Wir werden uns hüten müssen, in solchen Fällen von Nachahmung, Stilübernahme oder Tradition zu reden. Eine durchgehende Überlieferung von Geschlecht zu Geschlecht ist hier unmöglich nachzuweisen und auch nicht (wie etwa in dem Fall von Abb. 1) anzunehmen. Wahrscheinlicher ist es, daß hier die alten Formen wieder neu entstanden sind, oft vielleicht durch die Anregung der gleichen Technik (so z. B. bei den „gotischen" Formen des Mangelbrettes Abb. 4), in der Hauptsache aber als Äußerungsweise einer ähnlichen geistigen Verfassung, wie sie den Menschen jener längst vergangenen Zeiten eigen war.

Ebenfalls nur mit Vorbehalt von Stilübernahme zu reden ist in den Fällen, wo die Volkskunst Formen von Stilgebieten übernimmt, die örtlich sehr entfernt liegen

(1) Vgl. E. Sauermann, „Handwerkliche Schnitzereien aus Schleswig-Holstein" (Frankfurt a. M. 1910), und desselben Verfassers Aufsatz über „Eine nordschleswigsche Schnitzschule um das Jahr 1600" im Verwaltungsbericht des Flensburger Museums 1901—5.

(2) R. Meiborg, „Das Bauernhaus im Herzogtum Schleswig" (Schleswig 1896), S. 56.

(womit eine zeitliche Verschleppung naturgemäß verbunden ist). So finden sich besonders an den schleswig-holsteinischen Beiderwand-Geweben[1]) die verschiedensten und entlegensten Stilformen, z. B. solche, die sich eng an die italienische Renaissance (Abb. 6) oder gar an die Kunst des näheren oder ferneren Ostens anschließen. Hierher gehört auch die in der Volkskunst sehr beliebte und in allen Variationen vorkommende Verwendung des seit den frühesten Zeiten in die Ornamentik, besonders in die orientalische, aufgenommenen „heiligen Baumes" (Abb. 7). In all diesen Fällen läßt sich deutlich erkennen, daß die Formen nicht direkt, sondern aus soundsovielter Hand übernommen sind.

Wir haben also in der Beziehung der Volkskunst zur Stilkunst drei verschiedene Vorgänge zu unterscheiden: die direkte Übernahme, sei es durch Nachahmung (wie im Fall der Tondernschen Spitzen) oder durch Tradition (Abb. 1—3, 5), die Übernahme auf Umwegen (Abb. 6 u. 7) und die Stilparallele (Abb. 4).

Gewiß werden sich in (geographisch) anderen Gebieten der Volkskunst, z. B. in Österreich, noch Beziehungen zu anderen Gebieten der Stilkunst ergeben, doch genügen die hier für Schleswig-Holstein festgestellten Beziehungen, um unserm Hauptproblem, der Erkenntnis des eigenen Stils der Volkskunst, näher zu kommen. Denn die wesentliche Frage ist ja nicht, aus welchen Quellen die Volkskunst die fremden Zuflüsse herleitet, sondern wie sie sie für die Zwecke ihres eigenen Stilwollens verarbeitet.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist der erste Eindruck, den die Werke der Volkskunst hervorrufen, der einer gewissen Inkonsequenz: wir finden an ihnen eine sorglose Art, die fremden Elemente in freier Weise umzugestalten, unbekümmert um deren eigene Stilprinzipien. Es fehlt der Begriff der Stilreinheit in dem uns gewohnten Sinne, daß alle einzelnen Elemente des Werkes auf den gleichen Ton gestimmt sind. Hier begegnet uns als erste Besonderheit der Volkskunst die Vereinigung heterogener Stilelemente. In dem äußerlichen Sinne, daß z. B. späte Rokokoformen in das strenge renaissancemäßige Gefüge einer älteren Täfelung eingeschlossen sind, oder im Sinne der Anpassung (wenn z. B. die traditionelle rechtwinklige Form des Beileger-Ofens in der Louis XVI.-Zeit in eine Säule mit bekränzter Vase verwandelt wird), begegnet uns diese Erscheinung wohl auch zuweilen in der Stilkunst (besonders in der Architektur), selten aber in so krasser Weise wie in der Volkskunst; das Mangelbrett (Abb. 4) mit „gotischer" Schnitzerei (der übrigens die strengen Querstreifen mit den Inschriften widersprechen) erhält Endigungen mit den bewegten „altgermanischen Bandverschlingungen", die Schrankwand (Abb. 3) hat Füllungen in drei verschiedenen Stilformen, in Abb. 2 sind der Louis XVI.-Kranz und die Biedermeier-Blumen von einer strengen Empire-Linie eingefaßt, und in Abb. 7 ist gar unter den stilisierten „heiligen Baum", der seine Herkunft aus dem Orient durchaus nicht verleugnet, den „heraldischen" Tieren ein Jäger in Rokokokostüm beigesetzt. Die verschiedenen Stilelemente werden aber nicht nur, wie in den angeführten Beispielen, äußerlich an ein und demselben Gegenstand nebeneinander gesetzt, sondern sie werden auch innerlich eng miteinander verbunden, wie z. B. in Abb. 5 die gotischen Blätter an die verschlungenen Bänder angesetzt sind. Noch stärker äußert sich diese Stilinkonsequenz darin, daß bestimmte Stilformen einem ihnen fremden Stilprinzip untergeordnet werden, so sind z. B. die gotischen Formen in Abb. 3 (untere Hälfte), deren Wesen ein energisches Aufwärtsstreben oder wenigstens starke zentrifugale Bewegung verlangt, in ein gleichmäßig fließendes Linienspiel, z. T. mit ausgesprochener

(1) Vgl. Ernst Sauermann, „Schleswigsche Beiderwand" (Frankfurt a. M. 1909).

Horizontalrichtung hineingezwungen worden und haben sogar als Ornamentsystem den ganz ungotischen „endlosen Rapport". Auch in der oberen Hälfte derselben Tafel ist die Bandverschlingung links, deren Prinzip eigentlich unregelmäßige Bewegtheit wäre, der ruhigen Zentralisierung des Renaissanceornaments im rechten Felde angepaßt.

Diese Vereinigung heterogener Stilelemente, die als Uneinheitlichkeit auch dem Laien, der die einzelnen Stile nicht genau kennt, gefühlsmäßig zum Bewußtsein kommt, ist es wohl, was dem „kultivierten" Empfinden die Dinge der Volkskunst zunächst fremdartig, ja unbehaglich macht. Aber nach weiterer Vertiefung stellt sich diese Inkonsequenz nur als eine scheinbare heraus und verliert dann das Störende. Es zeigt sich dann, daß die Volkskunst gewissermaßen die fremden Elemente auflösen muß, um sie ihrem eigenen, sehr energischen Formwillen unterwerfen zu können, und daß sie den gelösten fremden Elementen durch ihr eigenes Stilprinzip eine neue Bindung verleiht. Was uns zuerst negativ als Stillosigkeit erschien, stellt sich uns dann um so mehr als Ursprünglichkeit, Konventionslosigkeit dar.

Wie die Volkskunst im einzelnen die der Stilkunst entnommenen Formen verändert, zeigt am besten ein Vergleich, z. B. einer Beiderwandweberei mit einer oberitalienischen Weberei des 16. Jahrhunderts (Abb. 6a und b[1]), die zwar für jene nicht als unmittelbares Vorbild gedient hat, aber doch genügend Ähnlichkeit in den Ornamentformen aufweist, um den Vergleich möglich zu machen. Wir beginnen mit der Vase, die die einzelnen Felder ausfüllt (bei a nicht das korbartige Gefäß in der Mitte, sondern die Vasen in den seitlichen Feldern). Beide Vasen sind stilisiert, aber die in b hat doch noch viel mehr von ihrer ursprünglichen Form bewahrt, sie läßt deutlich ihre Rundung, die Buckelungen der Wandung, überhaupt den ganzen Organismus ihres Baues empfinden (man beachte, wie die Rundung der oberen Randöffnung durch ihre Form und dadurch, daß sie von den Blumenstielen überschnitten wird, perspektivisch gekennzeichnet wird). Bei a dagegen ist die Vase wie plattgedrückt, ganz ins Flächenhafte gebracht und die formbezeichnenden Linien der Innenzeichnung sind zu rein ornamentalen geworden. Auch hat die Vase bei a an harmonischer Proportion verloren, ihre Teile sind ohne Zusammenhang, die Henkel mehr ornamentale Anhängsel als wirkliche Griffe. An den Blumen, die aus der Vase aufsteigen, wachsen bei b die Stiele in organischem Schwung hervor (ohne daß die Strenge der Stilisierung darunter leidet), bei a sind die Blumen in abstrakt-geometrischer Weise angeordnet, streng in Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen, ohne Zusammenhang miteinander. Die seitlichen Tulpenblüten zeigen die gleiche Erscheinung wie die Vase: bei b organische Blätter, bei a winklige Ornamente als Innenzeichnung. Dagegen zeigt bei a die mittlere, übermäßig hochgestielte Blume auf einmal eine Art seitlicher Perspektive der Kelchblätter — eine für die Volkskunst charakteristische Inkonsequenz. Die Form der einzelnen Felder ist bei b ein harmonisches Oval, bei a eine strenge Raute, aber auch diese nicht gleichmäßig, sondern durch die hier und da hineinwachsenden Blumenzweige in ihrer Grundform verwischt. So sind auch die Rahmen der Felder bei b durch freigeschwungenes Rankenwerk gebildet, bei a durch starre, kettenartige Gebilde, die in die dem Organischen entnommenen Elemente des übrigen Musters einen neuen Ton hineinbringen. Der Gesamteindruck ist bei b harmonisches Gleichmaß, organischer Schwung, bei a etwas Unklares, Zerfasertes und doch zugleich starre Abstraktion.

Veränderungen des Ornaments, wie sie dieser Vergleich zeigt, sind es ja gewesen, die der Volkskunst Bezeichnungen wie „Vergröberung, Mißverständnis von Vor-

(1) Die Abb. 6b mußte aus äußeren Gründen im letzten Augenblick zurückbleiben. Doch wird der Leser bei Lessing, v. Falke, Fischbach u. a. leicht entsprechende Vergleichsbeispiele finden.

bildern" eingetragen haben, und in der Tat lassen sich gewiß auch Fälle von offenbarem Mißverständnis nachweisen. Häufig wird es sich um den Vorgang der wiederholten Kopie handeln, wie ihn Verworn[1]) sehr anschaulich dargestellt hat: indem das Urbild von einer Person kopiert wird, deren Werk von einer weiteren usw., entsteht jedesmal eine neue Abweichung, die, so geringfügig sie im einzelnen Fall sein mag, schließlich dazu führt, daß die letzte Kopie von dem Urbild ganz erhebliche Abweichungen zeigt. So mag es oft auch hier, wo das Muster erst durch viele Hände, oder richtiger: Köpfe ging, bis es zur Volkskunst gelangte, sich verhalten haben. Aber in den meisten Fällen wird es wohl richtiger sein, diese Veränderungen auf ein bestimmtes, wenn auch unbewußtes Stilwollen zurückzuführen, dessen Wesen dem frei Bewegten, harmonisch Geschlossenen entgegengesetzt ist. Die Ornamentbewegung wird schwerfälliger, langsamer; die Rokokoformen verlieren den eleganten Schwung, die germanische Bandverschlingung (Abb. 4) verliert gerade das, was ihres Vorbildes Besonderheit war, die innere Unruhe; diese wird durch Verwandlung der Knickungen des Bandes in schlaffe Rundungen, durch streng symmetrische Anordnung, oft durch zwischengesetzte Rosetten gebunden und zurückgehalten. Es ist bezeichnend, daß die Volkskunst gerade die Hauptelemente der altgermanischen Ornamentik, die Spirale, den Zickzack und vor allem die Tierkopfendigungen nur sehr selten übernommen hat (Andeutungen davon in Abb. 12, eine letzte Erinnerung die Griffe der Mangelbretter, die in Gestalt eines Pferdes gebildet sind, Abb. 4) — auch dies wieder ein Beweis, wie wenig hier von wirklicher Übernahme die Rede sein kann.

Alle diese Erscheinungen: Vergröberung und Verlangsamung, Erstarrung und Desorganisierung können wir unter dem Begriff der Abstraktion zusammenfassen und haben damit, über das Verhältnis zu den fremden Stilen hinaus, das Wesen des eigenen Stilcharakters der Volkskunst wohl am besten bezeichnet.

Auch dieser Begriff zeigt uns, wie sehr solche Begriffe in der Volkskunst (oft auch in anderen Kunstgebieten) cum grano salis zu verstehen und mit Vorsicht zu gebrauchen sind. Die ihm entsprechenden Erscheinungen finden sich in der Volkskunst nicht durchweg, sondern nur vorherrschend, und die Abstraktion zeigt sich nicht immer in der gleichen Weise, sondern sie tritt in verschiedenen Graden auf, von reinster, konsequenter Durchführung bis zu starkem Zurückgedrängtwerden durch das entgegengesetzte, organische Formprinzip. Die Hauptstufen, zwischen denen natürlich Übergänge möglich sind, seien näher bezeichnet. Die erste ist das rein lineare Ornament, wie es besonders in den Beiderwandwebereien vorkommt (vgl. Sauermann a. a. O., Tafel 10—19). Es zeigt zumeist das Muster des unendlichen Rapports. Es ist wohl nicht nur ein Erfordernis der Webetechnik, sondern entspricht auch dem Stile der Volkskunst, daß die einzelnen Elemente dieser Muster (Quadrate, Sterne, Linien) fast immer in kleine Teile mosaikartig aufgelöst sind, ein Streben nach Zerteilung, Zerfaserung der Formen, wie es uns bereits bei der Analyse von Abb. 6a auffiel. Zu dieser Stufe des rein linearen Ornaments gehören auch als besonders zahlreiche Beispiele die Mangelbretter mit Kerbschnittverzierung (Abb. 4). Bei diesen, ebenso wie bei den Beiderwandwebereien, zeigt sich ein erstaunlicher Reichtum des Volkes an ornamentaler Phantasie, selten zeigen zwei Mangelbretter, ja zwei Felder desselben Brettes das gleiche Muster. Auch die zweite Stufe ist hauptsächlich durch Beiderwandwebereien vertreten (Abb. 8, Sauermann Tafel 1—9): es liegt dem Muster bereits ein organischer

(1) Max Verworn, „Zur Psychologie der primitiven Kunst" (Jena 1908).

Gegenstand zugrunde, nämlich der Baum, aber diese, in gleichmäßig strengem Rhythmus aufgereihten Bäumchen sind soweit stilisiert, daß an die natürliche Form nur noch die Unterscheidung von Stamm und Krone erinnert und daß oft nicht zu unterscheiden ist, ob es sich wirklich um solche oder um ein rein lineares Ornament von der ersten Art handelt; es lassen sich zwischen beiden ganz allmähliche Übergänge aufweisen. Auch hier, so einfach die Grundidee dieses Ornaments ist, so verschieden sind die einzelnen Ausführungen, nicht nur durch die Art und den Grad der Stilisierung der einzelnen Bäume, sondern auch durch das immer wechselnde Verhältnis der Bäume zu den Zwischenstreifen und durch die verschiedenen Rhythmen in der Anordnung der Bäume (der Rhythmus ist bald a a a, bald a b a b, bald a b c b [Abb. 8] usw.). Die dritte Stufe besteht darin, daß zwar natürliche Formen zur Verwendung kommen, aber ohne das ihnen entsprechende Bildungsgesetz. Wir hatten schon bei Abb. 6a auf die ganz unorganische Stellung und Haltung der Blumen hingewiesen. So sind auch in Abb. 5 die Blätter in unnatürlicher Weise an abstrakte Bänder angesetzt, — gerade diese Stufe ist in der Volkskunst sehr häufig und für sie besonders charakteristisch. Näher an die natürliche Erscheinung führt die vierte Stufe heran. Es handelt sich hier um organische Gebilde, die auch ihrer Natur entsprechend angeordnet sind, und nur die für eine kunstgewerbliche Verwendung übliche, mehr oder weniger weitgehende Stilisierung der Formen erhalten haben. So z. B., sehr streng stilisiert, der Vogel in Abb. 9, weniger streng die Vögel in Abb. 13, noch weniger die in Abb. 11. In den letzten beiden Fällen ist der natürlichen Erscheinung durch heraldische Symmetrie entgegengearbeitet. Ein weiteres Beispiel noch das Feld oben rechts in Abb. 3, wo die an sich natürliche Bildung durch Zentralisierung des Ganzen und zugleich Rhythmisierung der einzelnen Elemente stilisiert ist. Abb. 11 schließlich zeigt uns in den drei kleinen oberen Feldern als fünfte Stufe Tiere von vollständig freier, natürlicher Erscheinung: man kann sie nur noch als künstlerisch gestaltet, nicht mehr als ornamental stilisiert bezeichnen.

Es sei hier erwähnt, daß man unter diesem Gesichtspunkt in der schleswig-holsteinischen Schnitzkunst zwei Gruppen sondern kann: eine abstrakte (die der ersten Stufe entspricht [Abb. 4]) und eine organische (die der vierten Stufe entspricht [Abb. 7 u. 11]). Jene überzieht die Fläche mit einem Muster, das selbst durchaus in der Fläche bleibt, diese gibt die Formen in Relief und unterscheidet dadurch deutlich Grund und Muster, Rahmen und Füllung, so daß die organischen Gebilde doch immerhin im Raume, wenn auch in einem durchaus abstrakt-leeren Raume stehen. Es leuchtet ein, wie sehr der ersten Art die Kerbschnitt-Technik entgegenkommt. In Schleswig-Holstein kommt die erste Gruppe der zweiten an Zahl und Bedeutung zum mindesten gleich (ganz selten ist hier die Ritztechnik), anderswo, z. B. in der österreichischen oder sächsischen Volkskunst[1]), ist die zweite, organische Gruppe vorherrschend, wie hier auch die Verwendung von Malerei, Zeichnung, Gravierung viel häufiger ist als in Schleswig-Holstein. Die Kerbschnitt-Technik kommt in Sachsen so gut wie gar nicht vor, in Österreich läßt sie zwischen den Kerben breite Grate stehen, so daß doch wieder eine Scheidung von Grund und Muster eintritt.

Nach dieser kleinen Abschweifung wenden wir uns wieder zur Analyse der Abstraktion in der Volkskunst. Mehr als die Feststellung ihrer Grade führt uns die Erkenntnis ihrer Mittel in das Wesen der Volkskunst ein. Während jene uns mehr

(1) Vgl. „Peasant Art in Austria and Hungary", The Studio Special-Number (Autum (1911). — O. Seyffert, „Von der Wiege bis zum Grabe", Ein Beitrag zur sächsischen Volkskunst (Wien o. J.)

über das äußere Leben im Formenreich der Volkskunst unterrichtete, können wir sie hier gleichsam bei der geistigen Arbeit beobachten und sie über die eigentlichen Ziele ihres Stilwollens befragen.

Der Begriff der Abstraktion hat zweifache Bedeutung: er bezieht sich einerseits auf die Aufhebung des organischen Lebens, sowohl bei den dem Bereich des Organischen entnommenen Motiven als auch bei den nur nach Art des Organischen gebildeten Formen (Desorganisierung), andererseits auf die Unterordnung der Ornamentik unter Gestaltungsprinzipien, die nicht dem Wachstum der Organismen, sondern den architektonischen Grundformen analog gebildet sind (Tektonisierung).[1])

Es gibt abstrakte Stile, bei denen eine Desorganisierung ohne Tektonisierung stattfindet, z. B. der altgermanische, und umgekehrt solche, bei denen eine Tektonisierung ohne wesentliche Desorganisierung geschieht, z. B. der antike (auch der ägyptische). Bei der Volkskunst finden sich beide Vorgänge. Während aber die Tektonisierung in der Volkskunst der Art und dem Grade nach nicht viel anders auftritt, als in anderen abstrakten Stilen, gewinnt die Desorganisierung in ihr solch ein Übermaß und nimmt so besondere Formen an, daß die Volkskunst gerade hierdurch ihren besonderen Charakter erhält. Es zeigt sich hierin eine eigentümliche und gegen eine Überspannung der Milieutheorie bemerkenswerte Erscheinung: gerade das „Volk", das doch äußerlich zumeist in einem engeren Zusammenhang mit der Natur lebt, als die Erzeuger der Stilkunst, bei dem man auch oft genug eine innere Beziehung zu ihr, Freude an ihrer Erscheinung und Liebe zu ihren Geschöpfen antreffen mag, es verrät in seiner Ornamentik nichts von dieser Freude und Liebe, sondern sucht sich so weit wie möglich von der natürlichen Erscheinung zu entfernen, vermeidet alles, was an sie erinnert, und das, obgleich es sich zumeist nicht um Luxus und feiertägigen Schmuck handelt, sondern um die Gegenstände des täglichen Gebrauchs. Es besteht auch hier — was die Kunstwissenschaft so oft übersieht — ein Zwiespalt, eine unbedingte Gebietsscheidung zwischen der täglichen Umgebung, den realen Interessen der Menschen und ihrem künstlerischen Schaffen, ihrem eigentlichen geistigen Leben.

Es sei hier zunächst, was ja noch kein Element der Desorganisierung ist, aber doch auf sie hinweist, die überraschende Armut an Motiven erwähnt (soweit die Motive nicht aus anderen Stilen übernommen werden). Immer dieselben Tulpen und Sternblumen, abgesehen von botanisch nicht näher feststellbarem Blatt- und Blütenwerk, nichts von der reichen Flora in Wald und Feld. Dieser Armut an Motiven steht freilich ein nicht geringerer Reichtum an Phantasie in der Verwendung der Motive gegenüber. Die eigentliche Desorganisierung geschieht zunächst durch die Veränderung der äußeren Gestalt der Dinge. Die Blumen bekommen, wie wir schon sahen, etwas Zergliedertes und Zerfasertes (Abb. 6a, 10, 13, in Abb. 14 auch die Bäume und Menschen), die Vögel werden in rein ornamentale Formen (Kreise u. dgl.) aufgelöst (Abb. 9, 10). Besonders charakteristisch ist es, wie die Blumen auf ein und demselben Gegenstand nebeneinander die extremsten

(1) Der Ausdruck „Tektonisierung" scheint mir geeigneter zu sein als der häufiger gebrauchte „Geometrisierung". Denn während dieser nur bezeichnet, daß in der abstrakten Ornamentik häufig Figuren vorkommen, deren sich auch die Geometrie bedient (Kreis, Quadrat usw.) oder daß die Formen solchen Figuren angenähert sind, weist der Ausdruck „Tektonisierung" auf die viel wesentlichere Besonderheit der Abstraktion hin, nämlich auf die Unterordnung unter eine besondere, vom Organischen unterschiedene Gesetzmäßigkeit. Auch stimmt ja der psychologische Prozeß bei der Erzeugung abstrakter Ornamentik mehr mit dem beim architektonischen Schaffen als beim geometrischen Konstruieren überein.

Größenverhältnisse zeigen (Abb. 6a, 9, 10, 13) oder im Verhältnis zu den Vögeln viel zu groß sind (Abb. 10). Dazu kommt die Aufhebung des organischen Wachstums: die einzelnen Blüten und Zweige verlieren den Zusammenhang miteinander (Abb. 6a, 10 [Rand]), die Zweige und Ranken setzen an ganz unmöglichen Stellen an und verfolgen nicht die organische Wachstumslinie (Abb. 12, 2. Feld von links, unten): den absteigenden Zweigen läuft auf einmal jederseits ein aufsteigender entgegen, der unter einer Blüte entsproßt; im Felde darüber: rechtwinkliger Ansatz der Nebenzweige; Abb. 13: rechtwinkliger Ansatz der bald auf-, bald absteigenden Blätter und Blüten. Auch die Bandverschlingungen (Abb. 5) und die geknickten Bänder (Abb. 12, 3. Feld von links, unten) wirken dem Eindruck organischen Wachstums entgegen. Zu beachten ist auch, wie in Abb. 1 die Ranke des Pfostenwerks durch fast rechtwinklige Knickungen den organischen Verlauf verliert. So zeigt sich überhaupt ein Streben, alle Bewegung zu hemmen oder gar aufzuheben. Das äußert sich z. B. darin, daß in Abb. 12 (am 2. Pfosten von links) die kleinen Zwickelblätter der aufsteigenden Spiralwellenranke entgegenlaufen, daß bei Abb. 1 am Pfostenwerk die Nebenzweige der aufsteigenden Ranke fast horizontal ansetzen und durch symmetrische Teilung ebensosehr gegen die Verlaufsrichtung wie mit ihr wirken. Die Aufhebung der Bewegung durch Symmetrie wird uns nachher zu beschäftigen haben.

Diese Abneigung gegen zu starke Bewegtheit (in der österreichischen Volkskunst ist sie noch ausgeprägter) ist ein wesentlicher Zug der Volkskunst. Ihre Ornamentik mit den oft zu großen, unbeholfenen Einzelformen geht auf das Schwere, Gedrungene, so wie der Mann des „Volkes" auch in seiner Geste und in seiner Redeweise hart, langsam und schwerfällig ist. Die Desorganisierung äußert sich also in der Volkskunst in ganz entgegengesetzter Weise wie in der altgermanischen Kunst, in jener durch Verlangsamung der Bewegung, in dieser gerade durch ein Übermaß an Beschleunigung.

Die Tektonisierung besteht zunächst in ausgeprägter Flächenhaftigkeit. Man vermeidet es, den konstruktiven Bau der Gegenstände zu verwischen, vermeidet zugleich einen Reliefstil, der dem Eindruck des Organischen entgegenkäme. Auch bei der vorhin gekennzeichneten Gruppe der reliefartigen Schnitzerei (Abb. 7, 11) ist das Relief immer flach und hält deutlich die „ideelle Vorderfläche" ein, das Relief der Volkskunst ist nie ein malerisches, sondern immer ein tektonisches. Noch stärker wirkt die Flächenhaftigkeit natürlich bei den Webereien (als Beispiel wurde die Vase in Abb. 6a erwähnt). Im Figürlichen wird das bekannte Mittel angewandt, den Oberkörper in Vorderansicht, den Kopf in Seitenansicht zu zeigen (Abb. 14). Das Hauptmittel der Tektonisierung ist die Unterwerfung des Ornaments unter tektonische Grundformen, also die strenge Verwendung der horizontalen Reihung (Abb. 8), der Zentralisierung (Abb. 3, obere Hälfte), besonders aber der Symmetrie. Wie stark diese immer verlangt wird, zeigt das Randornament von Abb. 10: die eigentlich und naturgemäß umlaufende Ranke ändert auf einmal in der Mitte unten ihre Richtung und läßt diesem Wendepunkt oben die Inschrift entsprechen, nur um aus dem zentralen Randdekor ein symmetrisches zu machen, die abstrakte Symmetrie über den organischen Rhythmus herrschen zu lassen. (Ähnlich Abb. 9, wo die Ranke zwar umläuft, aber oben an ihren Endpunkt ebenso wie an den Anfangspunkt eine große Blume setzt und so die Symmetrie herstellt, sowie in Abb. 1 die kleinen Füllungen im oberen Abschluß, wo, nur aus dem Streben nach Symmetrie, die Ranken in unorganischer Weise fortwährend ihre Richtung ändern.) Wo die Symmetrie nicht absolut durchführbar ist, wie z. B. in der Rokoko-

dekoration, wird wenigstens ein über das Wesen des Rokoko weit hinausgehendes Gleichgewicht hergestellt. Am krassesten äußert sich die Symmetrie natürlich im Figürlichen, so in Abb. 7 die Figuren unter dem „heiligen Baum" (auch hier ist wohl der Ausdruck „Gleichgewicht" richtiger[1]), in Abb. 13, wo die nicht völlig durchgeführte Symmetrie der Figuren noch durch die Blütenzweige verstärkt wird, besonders aber in Abb. 14, wo der Symmetrie zuliebe dieselbe Gruppe (nebst Inschrift) zweimal spiegelgleich nebeneinander gestellt ist[2]). Hier zeigt sich die besondere Form der Symmetrie, die Heraldik, die in der Volkskunst eine besonders hervorragende Rolle spielt (Abb. 11, 12).

Neben der Abstraktion seien einige, z. T. bereits angedeutete Eigenarten des Stiles der Volkskunst noch besonders hervorgehoben. Eng mit der Tektonisierung verwandt ist die Erscheinung des Formzwanges, daß nämlich die äußere, reale Form des Gegenstandes dem Ornament die Richtung vorschreibt und es von seinem natürlichen Verlauf abweichen macht, so z. B. Abb. 5, wo sich die Blätter eng an den Rand der Füllungen anschmiegen, Abb. 9, wo die Ranke jedesmal eng an den äußeren Rand der Schüssel herangezwungen wird. Eine andere Art des Formzwanges ist, daß schon bestehende Formen auf noch entstehende einwirken, wodurch z. B. die für die Volkskunst charakteristische Erscheinung der Eck- und Zwickelfüllung entsteht (Abb. 5, 11, 12).

Die Zwickelfüllung wird aber auch durch ein anderes Formprinzip der Volkskunst verursacht, durch den „horror vacui", das Bestreben, jeden leeren Raum auszufüllen. Die Beispiele dafür sind zahllos (sehr drastisch z. B. die drei oberen kleinen Füllungen in Abb. 11), auffallenderweise stehen ihnen eine kleine Anzahl von Werken gegenüber, bei denen sich ein dürftiges Ornament in einem ostentativ leeren Raum entwickelt. Das Prinzip des „horror vacui" hat die Volkskunst ja mit vielen primitiven Stilen gemein, in der altgermanischen Ornamentik z. B. findet es sich noch viel ausgeprägter, man könnte fast sagen: systematischer als in der Volkskunst.

Schließlich sei auf eine Gruppe von Erscheinungen, die wir unter anderen Gesichtspunkten schon mehrfach festgestellt haben, hier noch einmal als besonderes Charakteristikum der Volkskunst hingewiesen. Man kann sie wohl am besten mit dem Begriff „Inkonsequenz" zusammenfassen. Sie äußert sich sehr häufig als Inkonsequenz des ornamentalen Verlaufs, indem z. B. Ranken plötzlich ihre Richtung wechseln (Abb. 9 u. 10), vor allem aber kann man, wie wir oben eine Vereinigung heterogener Stilelemente fanden, so ganz allgemein häufig eine Vereinigung heterogener Formprinzipien feststellen, wenn z. B. organische mit abstrakten Gebilden zusammengebracht werden (Abb. 5) oder wenn unvermittelt die Stilisierungsart gewechselt wird (Abb. 2, wo auf jeder Seite die beiden inneren Blumen den Kelch in Seitenansicht, die äußere ihn in Aufsicht zeigen). Man kann sagen, daß nicht so sehr die Abstraktion selbst die charakteristische Eigentümlichkeit der Volkskunst ist, als die Abstraktion in Verbindung mit jenen, oft kaum merkbaren Inkonsequenzen.

Über die Farbengebung läßt sich wenig Bestimmtes aussagen. Wenn man das Prinzip der Farbengebung nach den zwei Hauptunterschieden: Polychromie und Kolorismus bestimmt (Polychromie eine Nebeneinanderstellung kontrastierender Farben, Kolorismus eine einheitliche Zusammenfassung nüanzierter Farben[3]), so

(1) Vgl. Pazaurek, „Symmetrie und Gleichgewicht" (Stuttgart 1906).

(2) Das braucht nicht unbedingt auf die textile Technik zurückgeführt zu werden. Vgl. den interessanten Nachweis von Pazaurek a. a. O. S. 42 für das Motiv des Doppeladlers.

(3) Vgl. Schmarsow, „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft" (Leipzig-Berlin 1905), Kap. IX.

neigt die Volkskunst im allgemeinen der Polychromie zu[1]). Es finden sich vorwiegend intensive Farben mit Neigung zum Hellen, ja Grellen, und sie werden in starken Kontrasten, bis zu äußerster Buntheit, nebeneinander gestellt. Andererseits aber treten die einzelnen Farben selten ganz rein auf, sondern es wird Rot durch mehr oder weniger Zugabe von Blau gedämpft, Blau durch Schwarz gedämpft oder zum Hellblauen aufgelichtet, ja es treten sogar ganz gemischte Farben, bis zu einem schmutzigen Gelbbraun, auf. Schließlich kommen auch Fälle von ausgesprochenem Kolorismus vor, besonders in der Gobelinweberei und in einer Gruppe von Kissen in Plüschtechnik, die ein hellblaues Muster mit wenig dunkelrot auf dunkelblauem Grunde zeigen. Auch hier also eine Art Inkonsequenz, kein absolut feststehendes Stilprinzip. Wenn also Goethe in seiner Farbenlehre (6. Abt. No. 835) sagt: „Naturmenschen, rohe Völker, Kinder haben große Neigung zur Farbe in ihrer höchsten Energie, und also besonders zu dem Gelbroten. Sie haben auch eine Neigung zum Bunten", so trifft dies für die schleswig-holsteinische Volkskunst wenigstens nur mit Einschränkung[2]), mehr vielleicht für die Volkskunst anderer Gebiete zu. Denn kaum in einer anderen Beziehung sind die einzelnen geographischen Gebiete der Volkskunst so voneinander verschieden wie in der Gestaltung der Farbe.

Nur wenig sei über die Darstellung des Figürlichen gesagt, die eigentlich, in Verbindung mit Malerei und Plastik, eine besondere Untersuchung erfordert. Auch hier finden wir dieselbe Entfernung von der natürlichen Erscheinung wie bei den anderen organischen Gebilden (Abb. 14). Die Figuren sind in ihrer leblosen Haltung mit den weit offenen Augen wie erstarrt, oder, positiv ausgedrückt: auch ihre Darstellung unterliegt den Gesetzen der Abstraktion, der Desorganisierung und Tektonik. Daher kommt auch bei der Darstellung ganzer Vorgänge (Abb. 14, vgl. Sauermann, Beiderwand, Taf. 42 u. 43) die hierfür geeignetste Erzählungsweise in Anwendung, die kontinuierende[3]): die Szenen werden ohne Heraushebung eines prägnanten Moments in rein ornamentaler Weise neben- und übereinander geordnet. Es zeigt sich darin ein intellektualistischer Zug der Volkskunst, der auch in der reichlichen Verwendung von begrifflichen Motiven wie Symbolen (Hakenkreuz, Herz) und Inschriften zum Ausdruck kommt.

Von all den aufgeführten Eigenschaften der Volkskunst werden sich viele auch in manchen primitiven Stilen finden, schon aus dem einfachen Grunde, weil auch viele von diesen als Volkskunst zu bezeichnen sind. Selten wird sie mit diesen zu verwechseln sein, zunächst deshalb, weil sie immer einen besonderen Charakter durch das erhält, was sie aus der Stilkunst aufgenommen, und zwar nicht nur äußerlich aufgenommen, sondern auch sich zu eigenem Besitz gemacht hat. Das Entscheidende ist aber nicht das Vorkommen dieser oder jener der aufgeführten Eigenschaften, sondern die Vereinigung der meisten oder aller in einem Werke. Erst dadurch erhalten die Erzeugnisse der Volkskunst ihren fast immer unverkennbaren Charakter.

Was wir als das Wesen der Volkskunst zu erkennen versucht haben, findet — wie bei aller Kunst — seine letzte Begründung in dem geistigen Wesen ihrer Er-

(1) Es ist daher bemerkenswert, daß Schmarsow (a. a. O.) von dem Gegenteil der Polychromie, vom Kolorismus sagt: „Er vervollkommnet sich im Fortschritt unseres Naturverständnisses und mit der Ausbreitung des Naturgefühls".

(2) Das Gelbrote, ebenso wie Rosa, Violett, Lila und ähnliche Zwischenfarben, fehlt in Schleswig-Holstein fast ganz. Die Hauptfarben sind Rot, Blau (besonders Hellblau) und Grün. Gelb kommt in der Schnitzerei fast nur als mäßigheller Ocker vor, häufig dagegen in Textilkunst und Keramik.

(3) Vgl. Schmarsow, a. a. O., Kap. XXII.

zeuger. Begriffe wie Nachahmung, Tradition, Konservatismus u. dgl. bleiben da viel zu sehr an der Oberfläche. Es handelt sich um das Verhältnis des Menschen zur Welt, nicht im praktischen, sondern im metaphysischen Sinne, um seine Stellung zum Übersinnlichen, wie auch andererseits dieses Verhältnis wieder durch die künstlerischen Erzeugnisse klarere Beleuchtung erhält.

Wir haben als die wesentlichste Eigenschaft der Volkskunst die Abstraktion erkannt. In dieser schlossen sich zuletzt die meisten anderen Eigenschaften zusammen. Nun wissen wir aus der Betrachtung der gesamten Kunstentwicklung: überall, wo die Erscheinung der Abstraktion in der Kunst auftritt, eine Scheidung zwischen der natürlichen Erscheinung der Dinge und dem Prinzip ihrer künstlerischen Gestaltung, da besteht auch ein tieferer Dualismus in der geistigen Anschauung, eine Scheidung zwischen Ich und Welt (sowohl Umwelt wie Übersinnlichem). Das ist das typische Wesen des primitiven Menschen.[1]) Nun fanden wir aber in der Volkskunst die Abstraktion nicht als absolute, reine Erscheinung, sondern neben ihr und in Verbindung mit ihr auch mehr oder weniger organische Elemente, überhaupt die Abstraktion modifiziert durch Inkonsequenzen verschiedener Art. Diesem Wesen der Volkskunst entspricht die geistige Verfassung des „Volkes": sie ist von ähnlicher Art wie die des primitiven Menschen, aber sie zeigt diese Art nicht so ausgeprägt, sondern mit charakteristischen Veränderungen. Wo der primitive Mensch in starrem Dualismus eine jenseitige Welt sich gegenüberstellt, deren wesentlichste Eigenschaft furchterregende Übergewalt ist, da lebt im Volke ein schwächerer, maßvoller Transzendentalismus, der bald die Form der schlicht hingebenden Religiosität oder des Fatalismus, bald aber auch die von verworrenem Mystizismus und Aberglauben annimmt. Wo der primitive Mensch alle Wesen und Dinge mit einer Seelenidee erfüllt[2]) und diese ihm dadurch fremd und unheimlich werden, da spielt beim Volke bereits eine Art kritischen Denkens hinein und läßt diese Fremdheit und Feindlichkeit zu ruhiger Distanz werden. Wo der primitive Mensch durch schrankenlose Willenhaftigkeit der Gebundenheit des Instinkts unterliegt, da kommt das Volk durch Bewußtheit und Vernunft zu einiger Freiheit des Handelns, wenn auch durch den Mangel des rein theoretischen Denkens diese Freiheit oft zur Unsicherheit in der Stellung zur Welt, sofern sie nicht rein praktischer Art ist, wird.

So haben wir also im Volke weniger das ursprüngliche Vorhandensein als das Nachklingen primitiven Geisteszustandes. Wie die Volkskunst in ihrem eigentlichen Stil modifiziert ist durch Elemente der Stilkunst, so ist die primitive Geistesart des Volkes verändert durch das Hineinwirken von Elementen der allgemeinen Kultur und Bildung. Und auch hier darf die schon zu Beginn unserer Betrachtung betonte positive Seite dieses Wesens, die konventionslose Eigenart des Charakters, die Einfachheit des Gefühls, nicht übersehen werden. Wir haben es noch nicht so herrlich weit gebracht, daß wir Anlaß hätten, auf das Volk und auf sein künstlerisches Schaffen verachtend herabzusehen.

(1) Die beste Darstellung dieser Geistesart des primitiven Menschen und ihres Ausdrucks in der Kunst findet sich bei Worringer „Abstraktion und Einfühlung" (III. Aufl., München 1911) und „Formprobleme der Gotik" (München 1911).
(2) Vgl. Verworn a. a. O. S. 34.

REZENSIONEN

KARL LOHMEYER, Johannes Seiz, kurtrierischer Hofarchitekt, 1717—1779. Die Bautätigkeit eines rheinischen Kurstaates in der Barockzeit. Gedruckt mit Unterstützung der rheinischen Provinzialverwaltung. Verlag Carl Winter, Heidelberg 1914 (Heidelberger kunstgeschichtl. Abhandlungen, herausgeg. von Carl Neumann und Karl Lohmeyer I).

Dieses Jahrzehnt scheint endlich nachzuholen, was so lange zum Unheil der deutschen Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts versäumt ward: die quellenmäßige Forschung über einzelne deutsche Baukünstler und ihre Hauptwerke. Als vor jetzt einem Menschenalter der jugendliche Cornelius Gurlitt zum erstenmal das kühne Wagnis unternahm, in großen Linien die Entwicklung der Baukunst in diesen beiden Jahrhunderten zu zeichnen, vermochte er eigentlich nirgendwo für die deutsche Baugeschichte auf wissenschaftlichen Vorarbeiten zu fußen. Es mußte oft der Intuition überlassen bleiben, hier das Richtige zu ahnen. An ein Heranziehen des überall reichlich vorhandenen Aktenmaterials für diese erste Skizze konnte damals nicht gedacht werden. Gurlitt hat nun selbst (1891) mit seinem Buch über Andreas Schlüter die Reihe der neueren biographischen Einzelforschungen über Barockmeister eröffnet, ihm folgte 1895, mit seinem leider unvollendet gebliebenen Werk über die Fischer von Erlach, Albert Ilg.

Die letzten Jahre haben uns aus dem Kreis der west- und süddeutschen Kunst die Biographien von Joseph Keller über Balthasar Neumann, von Weigmann über die Dientzenhofer, von Hauttmann über Joseph Effner, von Paulus über Enrico Zuccali, von Heinrich Hartmann über Schlaun gebracht, unter den Einzelpublikationen das in Forschung und Aufnahme mustergültige große Werk von Franz Hirsch über das Bruchsaler Schloß und die feinsinnige an kunstgeschichtlichen Ausblicken reiche Studie von Edmund Renard über das neue Benrather Schloß. Was wäre hier alles noch zu leisten! Wir brauchen Einzeluntersuchungen über die französischen Künstler, die ihre Tätigkeit nach dem Westen und dem Süden Deutschlands haben, insbesondere über Robert de Cotte und François Cuvilliés, wir brauchen vor allem auch eine Darstellung des Gesamtschaffens von Nicolas de Pigage. Und jener erste Versuch von Keller über Neumann ist keineswegs das Denkmal, das unsere Kunstgeschichte dieser Künstlerdynastie schuldet.

Unter den Gelehrten, die sich um die Einzelforschung auf dem Gebiete der westdeutschen Architekturgeschichte erfolgreich bemühen, steht oben an der jetzige Konservator der Städtischen Sammlungen in Heidelberg, Karl Lohmeyer, dem wir schon das im Jahre 1911 in Düsseldorf bei Schwann erschienene Werk über Friedrich Joachim Stengel verdanken, der uns nun diese zweite große, reich illustrierte und erschöpfende Veröffentlichung über Johann Seiz geschenkt hat. War es bei der ersten Veröffentlichung der fürstäbtliche fuldaische Ingenieur, der dann hessisch-nassauischer Generalbaudirektor geworden war, so handelt es sich jetzt um den aus Franken stammenden Johann Seiz, den Sohn des Architekten Johann Georg Seiz, der zwei Jahrzehnte lang im Dienste der Grafen von Schönborn tätig gewesen war. Die Wanderungen und Wandlungen des jungen Johann Seiz, der es bald zum kurtrierischen Hofarchitekten, Ingenieur sowie Obristwachtmeister wie Kommandeur der Artillerie bringt, werden in einer lang ausgesponnenen pragmatischen Erzählung gewürdigt. Wie in seinem Buch über Stengel hat Lohmeyer hier den ein wenig preciösen und gewundenen Chronikenstil des 18. Jahrhunderts bewahrt, der sich als ein sehr persönlicher Stil neben der knappen Darstellungsform unserer Zeit oft doch als etwas umständlich und unübersichtlich erweist. Man muß aber anerkennen, daß der Autor hier Gegenstand und Stil zu einer Einheit zu verflechten sucht.

Zumal die rheinische Kunstgeschichte darf Lohmeyer dankbar sein für die eingehende Erforschung der Baugeschichte all der auf Seiz zurückgehenden Werke. Es sind der erhaltenen noch eine große Zahl. In Ehrenbreitstein die Neubauten der kurfürstlichen Residenz, von der heute noch der Dikasterialbau und der Marstall Kunde geben, in Trier vor allem das prachtvolle Residenzschloß, die jetzige Palastkaserne, die auch nach ihrer Verstümmelung seit dem Wiederaufbau der römischen Basilika, die hier den einen Flügel bildet, noch wirkungsvoll genug ist und deren Fassade mit den von Hofbildhauer Ferdinand Diez geschaffenen koketten Skulpturen vor fünf Jahren eine sorgfältige Wiederherstellung gefunden hat. In Trier dann noch eine Menge der Einzelbauten, das Lambertinische Seminar, das heutige Landgericht, das Clementinische Seminar, die alte Universität, das jetzige Friedrich-Wilhelm-Gymnasium. Von dem Schlosse Schönbornslust, dessen erste Entwürfe von Johann Balthasar Neumann herrühren, bei dem Johann Seiz als ausführender Architekt

wirkte, ist uns nichts erhalten. Um so wichtiger ist uns dafür das Schloß Engers, das im Hauptbau und auch mit der Einfassung des Ehrenhofes ganz erhalten ist, und wenigstens im großen Saal nach der Umgestaltung zur Kriegsschule noch den erlesenen Geschmack der Innenausstattung zeigt. Schloßbauten in Wittlich, Gerlingen, Montabaur, Quint schließen sich an, wie Arbeiten für die Prümer Abtei und daneben für eine Reihe weiterer Klöster im kurtrierischen Gebiet, endlich ein halbes Dutzend von Landkirchen. Am lebendigsten kommt die Stellungnahme des Künstlers zum Ausdruck bei dem Streit um das Koblenzer Residenzschloß. Die Erbauung fällt in eine Zeit, die über das Bekenntnis zu dem feinbewegten Rokoko, das Johann Seiz vertrat, schon zu den starreren Formen eines akademischen Klassizismus übergegangen war. Seiz muß plötzlich einsehen, daß er unmodern geworden ist. Er kämpft kraftvoll gegen den französischen Architekten Michael d'Ixnard, den der Kurfürst mit den Plänen betraut hat, Er findet Fehler über Fehler an diesem Bau und erreicht es endlich, daß die französische Akademie sich in einem großen Gutachten vom 16. August 1779 auf seinen Standpunkt stellt. Aber aufgerieben durch diesen Kampf stirbt Seiz drei Monate danach und es ist nun der junge Antoine François Peyre, in dessen Hände die Ausführung des Schlosses gelegt wird. Es ist eine Ausstrahlung der fränkischen Schule Johann Balthasar Neumanns, die uns hier in Seiz in all ihren Wandlungen klargelegt wird. Dabei hat unser kurtrierischer Architekt sowohl gegenüber dem rauschenden Dekorationsstil des Würzburgers Neumann wie gegenüber seinen französischen Zeitgenossen am Rhein, vor allem gegenüber Pigage, aber auch seinem unmittelbaren Nachbar, dem älteren Friedrich Joachim Stengel gegenüber, seine volle Selbständigkeit bewahrt. Wenn uns die Veröffentlichung Lohmeyers einen Wunsch noch besonders nahe legt, so ist es der nach einer eingehenden und würdigen umfassenden Veröffentlichung über das Koblenzer Residenzschloß, für das ein erstaunlich reiches Aktenmaterial, zumal im Koblenzer Staatsarchiv, vorliegt, das besser als vielleicht irgend ein anderes Unternehmen der Zeit den Kampf der großen herrschenden Richtungen im Ausgang des 18. Jahrhunderts zeigt. Paul Clemen.

KARL SCHEFFLER, Deutsche Kunst. Verlag S. Fischer, Berlin 1915.

Diese vier Aufsätze erschienen in der Sammlung von Schriften zur Zeitgeschichte. Wie es sich bei Scheffler von selbst versteht, enthält das Büchlein viel gut geschliffene Gedanken und blitzende Gegenüberstellungen. Man erwartet eine kritische Übersicht über den Stand der Kunst unserer Tage. Der Verfasser will aber mehr geben: die Kapitel sollen wirken wie Dispositionen zu einer Geschichte der deutschen Baukunst, Malerei, Plastik und Kritik. Scheffler versichert, daß er diese Kunstgeschichte nie selber schreiben wird. Wir können damit zufrieden sein, denn es würde ein geschichtliches Zerrbild herauskommen. Die Geschichte der europäischen Baukunst stellt sich ihm dar als ein Kampf zwischen dem griechischen Stil und dem gotischen Stil. „Der Kanon ist mehr als die Persönlichkeit", wird von der klassischen Baukunst behauptet. In der Gotik dagegen hängt die Wirkung vom genialen Individuum ab. Also nur in der Gotik! Es gibt keine deutsche Romanik, denn „der romanische Stil ist mehr eine allgemeine nordisch-römische und klerikal-fortifikatorische Bauweise als eine spezifisch deutsche". Weiter ist nach Scheffler „die reinste Erscheinungsform des Barocks das französische Rokoko". Die Behauptung ist nur möglich auf Grund einer ganz einseitigen Definition des Barocks, die historisch falsch ist. Die Geschichte der deutschen Malerei ist seit Dürer, Grünewald und Holbein verdorrt, um erst mit dem Impressionismus wieder aufzublühen. Die klaffende Lücke möchte Scheffler mit der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts ausgefüllt wissen. Den Schluß bildet der Abschnitt über die deutsche Kritik, der etwas bitter schmeckt und einen Schuß Selbstironie enthält. Die Typen des Kunstrichters, Kunsthistorikers und Kunstphilosophen werden nebeneinander gestellt. Der Grundgedanke aber, Geschichte disponieren zu wollen, hat sich hierbei allerdings verflüchtigt.

Kurt Gerstenberg.

ERNST KONRAD STAHL, Die graphische Darstellung von Naturereignissen . . in Dürers Apokalypse. Mit 11 Tafeln; 77 S. Verlag von Lentner, München 1916.

Als der Verfasser sich an seine Arbeit machte, war er bewegt von dem wilden und starken Ton des Dürer'schen Werkes. Das Geheimnis dieser Wirkung zu ergründen, erschien ihm die genaueste Betrachtung der Holzschnitte erwünscht. Man hat das Thema der Apokalypse spröde genannt und festgestellt, daß Dürers Genie sich in einem schweren und selbst aussichtslosen Kampfe zu einer Äußerung entladen hätte, deren Wucht er

mit gereiftem Können bei bequemeren Aufgaben nie wieder erreicht hat. Was im Texte der Apokalypse undarstellbar erscheint, wie Sterne, Feuerregen, Sturm, Erdbeben: die jugendlich naive Gewaltsamkeit des Zeichners hat den Aufruhr der Elemente als etwas Wesentliches empfunden, dem nicht ausgewichen werden dürfte, und die Linie gezwungen, Wellen, Wogen und Leuchten auszudrücken. Und gewiß ist es nützlich zu beobachten, wie Dürer dabei im Einzelnen verfuhr. Wo Tradition und Naturbeobachtung nicht ausreichen, muß sich die gestaltende Persönlichkeit am schönsten enthüllen. Soweit wählte der Verfasser eine Ertrag versprechende Aufgabe.

Freilich hätte er sich klar machen sollen, daß Wirkungen, wie sie Dürer hier erzielt hat, mit der Farbe und bei gesteigertem Bedürfnis nach Naturwahrheit durchaus nicht zu erreichen waren, und, indem er dieses begriffen hätte, wäre er nicht nur Dürers Geheimnis, sondern auch dem Geheimnisse des Holzschnittes näher gekommen.

Der Verfasser vergleicht Dürers Holzschnitte mit den Apokalypse-Illustrationen der Koberger-Bibel, die bekanntlich aus der kölnischen Bibel stammen. Diese — übliche — Gegenüberstellung hat insofern Sinn, wie eine typische Gestaltung der älteren Generation als Folie dient, von der Dürers Errungenschaft sich abhebt. Vorbild aber für Dürer waren die Holzschnitte der Koberger-Bibel keineswegs, und die unhaltbare Ansicht, Wohlgemut, Dürers Lehrer, sei an diesen Illustrationen beteiligt gewesen, hätte der Verfasser nicht auftischen sollen.

Vorstufen zu Dürers Apokalypse sind Wohlgemuts beglaubigte Arbeiten, namentlich die Weltchronik, was Stahl begriffen hat, und das Narrenschiff, das er nicht beachtet. Bei Betrachtung der Wolken und Flammen — wie bei jeder Betrachtung — schiebt sich das Narrenschiff zwischen die Weltchronik und die Apokalypse.

Der Verfasser nimmt Blatt für Blatt vor, schildert die Luft- und Lichterscheinungen und analysiert die Formen, in denen die Erscheinungen ausgedrückt sind, mit Verständnis und sehr ausführlich.

Abgesehen von einem zaghaften Ansatz, die Folge der Entstehung zu erkennen, ergibt sich nichts Neues. Doch muß man gestehen, daß des Verfassers wortreicher Eifer die Schauer, die von dem Werke ausgehen, verstärkt und vertieft.

Max J. Friedländer.

GUST. KOSSINNA, Die Deutsche Vorgeschichte eine hervorragend nationale Wissenschaft. Zweite Auflage. Kabitzsch, Würzburg 1914.

Der bekannte Berliner Forscher hat dieses Werk, dessen zweite Auflage eine erhebliche Bereicherung zeigt, für die breitere Öffentlichkeit geschrieben und so mag es auch in diesen Heften eine Besprechung finden. So mancher, der sich in diesen Tagen frägt: was ist Deutsch? was unterscheidet uns von den anderen? glaubt — nach meiner Überzeugung irrtümlicherweise, aber in Übereinstimmung mit dem Verfasser — in grauer Vorzeit die märchenhafte, von fremden Einflüssen ungetrübte, jungfräuliche Quelle deutsch-germanischer Weltanschauung finden zu können. Dieser etwas romantisch-heroisch Veranlagten warten schwere Enttäuschungen, denn auf jedem Schritt durch die Vorgeschichte folgen ihnen die verhaßten Beeinflußungsmöglichkeiten auf den Fersen. Ihnen will Kossinna der begeisterte und kundige Führer und Tröster sein.

Aber auch der Kunsthistoriker mag sich für dieses, verschwenderisch mit schönem Abbildungsmaterial versehene Buch interessieren. Sobald er sein Fach zur Stilgeschichte, zur vernünftigen Stilinterpretation vertieft, fordert das germanische Altertum als erster Abschnitt in der Geschichte der Germanischen Kunst sein Recht. Die gefundenen Entwicklungsgesetze der geschichtlichen Kunst wollen dort eine Bestätigung finden und für die schwere Frage nach dem Werden der Kunst überhaupt liegt dort die Lösung. Da ist nun wohl zu bedenken, daß Archäologie vorläufig noch sehr wenig mit Kunstgeschichte zu tun hat, und daß wir von einem Archäologen, auch wenn er nach eigener Aussage „von allen Fachmännern in Deutschland die umfassendste Stoffkenntnis besitzt", keineswegs eine scharfe Stilanalyse und noch weniger das feine Verständnis für das Werden und Vergehen der Stilphasen zu erwarten haben. So sollen wir uns nicht darüber wundern, daß nach Kossinna die germanische Spiralornamentik aus dem Sonnensymbol der Scheibe oder des Rades hervorgeht – als ob jemals ein Stilmerkmal, wie es die Spirale für die germanische Bronzezeit in hervorragender Weise ist, aus einem religiösem Symbol hervorgehen konnte! Bedauerlicher aber ebenfalls bezeichnend ist es, daß die bei weitem bedeutendste und eigentümlichste Erscheinung in der Kunst des germanischen Altertums, die germanische Tierornamentik mit fast keinem Wort erwähnt ist.

Für eine volkstümliche Einführung hat das Buch den Nachteil, daß es zugleich Streitschrift sein will.

Für den temperamentvollen Verfasser wird in seinem Kampf für die Selbständigkeit und Überlegenheit altgermanischer Kultur jedes Objekt zu einem casus belli. So stürzen wir uns mit ihm von einer Streitfrage in die andere, ohne daß es bei dem beschränkten Raum dem Verfasser möglich wäre, den eigenen und gegnerischen Argumenten auch nur entfernt gerecht zu werden. Bei einer volkstümlichen Darstellung kommt alles darauf an, daß uns der Stand des Problems und das unzweifelhaft Bekannte in selbstlos objektiver Weise klargelegt wird. Statt dessen führt uns Kossinna an die schwebendsten, heikelsten Fragen heran, um sie, manchmal ohne die Andeutung eines Beweises aber immer mit höhnischen Worten für die Gegner, zu seinen Gunsten zu entscheiden.

Gleich der Anfang, die Erörterung der höchst verwickelten Megalithgräberfrage ist da bezeichnend. K. befürwortet die Nord- bzw. Südwesteuropäische Herkunft des Megalithgrabgedankens mit vier Argumenten: 1. Aus der Wanderungszeit vom Orient nach West- und Nordeuropa würden sich notwendig Folgen ergeben „die das aus Hunderten von festesten Bausteinen — doch nicht etwa Megalithen? — auf durchaus gesichertem Grunde errichteten Gebäude unserer vorgeschichtlichen Zeitrechnung mit den schwersten Erschütterungen, ja mit wahren Einstürzen bedrohten" usw. 2. Die Grabbeigaben müßten diese Wanderung bestätigen. 3. Die typologische Entwicklung ist in Europa lückenloser. 4. Die Europäischen Gräber sind nicht nur relativ, sondern auch absolut älter! K. verliert kein Wort darüber worauf dieses letzte, allerdings schlagende Argument beruht, dagegen folgen ironische Bemerkungen über „angesehene Forscher Nordeuropas, die noch bei der entgegengesetzten, auf ungenügender Sachkenntnis beruhenden Annahme hängen" (Sophus Müller, Oscar Montelius!), „die Schwächen älterer Gelehrten, liebgewordene Ansichten auch dann nicht aufzugeben, wenn sie durch den unaufhaltsamen Fortschritt der Wissenschaft längst ihre Stützen verloren haben" usw. und damit ist die schwierige Frage auf anderthalb Druckseiten erledigt. Es kann hier nicht die Absicht sein, die vier angeführten Argumente zu widerlegen bzw. zu zeigen, daß sie sich zugunsten der Gegner anwenden lassen. — Nur muß ich bemerken, daß soweit sie — was für 3. und 4. zutreffen dürfte — auf den Untersuchungen G. Wilkes über die südwesteuropäische Megalithkultur beruhen, die Ausführungen dieses Forschers das tiefste Bedenken erregen, besonders was seine Datierung — absolut und relativ zum Orient — betrifft. Die Frage ist aber, ob dies die richtige Methode ist, um das lernbegierige Publikum in ein heißumstrittenes Problem einzuführen. Schon der Laie muß sich sagen, daß wenn in der Tat die Europäischen Megalithgräber so sicher älter wären als die des Orients, für die rückständigen nordischen Forscher jedes Wort Verschwendung wäre und namentlich das erste der vier Argumente ziemlich überflüssig. Es gibt eine Sicherheit, die auf die Dauer beim Leser ein höchst unsicheres Gefühl auslöst und wir begegnen ihr hier fortwährend. Es wird gesprochen von einer phonetischen Schrift in Portugal 4000 Jahre vor Chr. — Wilke's Datierung! — und es bleibt dem Leser überlassen, an sie zu glauben und sich etwas zu denken bei dem behaupteten Zusammenhang mit den germanischen Runen. Man denkt an Piette und seine phonetische Schrift von Mas D' Azil, wie auch sonst manches in diesem Buch mehr an gewisse französische Forscher erinnert (Bertrand, Reinach) als an deutsche Forschungsmethode. Am Schluß der an sich sehr lehrreichen Besprechung und Gruppierung der deutschen Neolithkeramik wird auch der Eindringling, die Spiral-Mäanderkeramik behandelt. Nachdem wir ihm mit steigender Aufmerksamkeit nach Südosten bis an die untere Donau gefolgt sind, heißt es dann plötzlich: „nirgends, so sahen wir, zeigt diese mitteleuropäische Keramik auch nur die Spur einer Abhängigkeit vom Orient oder von Süd-Europa!" Ähnliches kehrt immer wieder. Das neolithische Spiralornament ist älter als das ägyptische Spiralsystem und weil es sich bis nach Kreta verfolgen läßt, ist es vom Nord-Balkan nach dem Süden eingewandert usw. Es liegt in diesen kühnen Behauptungen eine so sonderbare Geringschätzung für die Ansichten der Gegner, daß der besonnene Leser stutzig werden muß, und daß Mißtrauen wächst noch dadurch, daß der Verfasser den kostbaren Raum verschwendet mit seitenlangen Widerlegungen veralteter Theorien („Phönizierseuche", „Keltomanie" dafür inauguriert er andere Seuchen z. B. die Lusitanierseuche) wogegen er seine modernen Gegner in rein rethorischen Stilübungen ironisiert und zwar mit einem unfruchtbaren Pathos und einer unnötig verletzenden, persönlichen Gereiztheit, die sich gegen Ende des Buches bis zur Unerträglichkeit steigert und das eigene Ansehen schwer schädigt.

Beziehen sich diese Anmerkungen mehr auf die Darstellungs-Methode, so bietet dieses Werk auch ein warnendes Beispiel dafür, daß die gewaltsame Zuspitzung der Streitfragen fatale Folgen zeitigen kann für die Forschungsmethode selber.

Es kommt bei jeder Wissenschaft zu dem Wissen noch etwas anderes hinzu: ein feinstes Taktgefühl,

ein kritischer Spürsinn, das intuitive Organ, daß bei dem Sprung vom Wissen zum Schließen auf das Richtige führt. Bei der vorhistorischen Altertumskunde, wo das geduldige Material eine Kette von Fehlschlüssen zuläßt, bevor der Zusammenbruch folgt, ist der Besitz dieses Organes von entscheidender Wichtigkeit. Fehlt es, oder wird es wie bei Kossinna von Gefühlsmomenten, von einer etwas unklaren Voreingenommenheit für alles Germanische ersetzt, dann kann auch das umfangreichste Wissen nicht vor Entgleisungen schützen. Beispiele dafür bietet Kossinna's Buch mehrere· Ich verweise auf die durch garnichts begründete Annahme einer heroischen Dichtkunst für die Zeit der Einwanderung in Nord-Deutschland (nach K.'s Datierung 1800 Jahre vor Chr.); auf die Erklärung für das Fehlen der Tongefäße in den Gräbern der Bronzezeit aus einer heldenhaften Gesinnung, die die Mitgabe von Wegzehrung verschmähte — offenbar schlummerte dieses Heldentum in der Zeit der großen Steingräber oder, noch schlimmer, es erlag fremden — orientalischen — Einflüssen. Der Verfasser läßt sich die Gelegenheit nicht nehmen, einen Vergleich mit den Helden des Kanonenbootes „Iltis" zu ziehen, die ihrem Untergang singend entgegensahen. Hierher gehören auch die naivbegeisterten Versuche, aus den spätantiken Germanendarstellungen die erhabne Psyche unserer Vorfahren herauszufinden, und wäre es auch an den in der Tat höchst barbarischen Reliefs des interessanten Denkmals von Adamklissi; umgekehrt will er sogar den zweifelhaft germanischen Charakter der sogenannten „Thusnelda" rehabilitieren durch den Hinweis auf ihre edle Erscheinung, die so garnichts hat von dem gewaltigen „Hang nach theatraler Pose, der sogar bei dem Entschluß zum Tode diesen Stamm — des sterbenden Galliers — nicht verläßt!"

Verhängnisvoller aber als all dieses ist die betrübliche und bei einem Gelehrten dieses Ranges befremdende Entgleisung in dem Höhepunkt seines Buches: die Deutung der Felsenzeichnungen von Bohuslän. Vorausgeschickt wird die Behauptung, daß die (!) Indogermanen eine persönliche Gottesvorstellung besessen haben und zwar sollen dies die thrakisch-illyrischen Tonidole des Neolithikums beweisen. Hier sollte schon das Fehlen dieser figürlichen Tonplastik in Nordeuropa und der durch das ganze germanische Altertum verfolgbare höchst bedeutsame Gegensatz zwischen dem eigensinnig bilderfeindlichen Charakter des germanischen Nordens und der schon in frühester Zeit so bilderfrohen Kunst Südosteuropas auf die richtige Spur geführt haben und damit vielleicht sogar zu einem klaren Verständnis für die altgermanische Weltanschauung selber. Statt dessen führte nun der an sich unbegründete Glaube, daß die persönliche Vorstellung von Göttern ein Zeichen fortgeschrittener Kultur sein müsse, und daß die Germanen in dieser Hinsicht nicht allzusehr hinter den Mittelmeervölkern zurückstehen dürfen, zu einer Jagd nach vorhistorischen Götterdarstellungen, und weil die geschlossene Reihe altgermanischer Funde durch das äußerst seltene Vorkommen figürlicher Darstellungen sich diesem Beginnen entschieden widersetzt, war eigentlich von vornherein zu vermuten, daß einmal die aus tausenden von Bildern bestehenden pictografischen Aufzeichnungen der Felsen von Bohuslän, die heißgesuchten Götter liefern sollten. Kossinna gibt uns für seine Annahme nicht den Schein einer Begründung; dagegen findet der Norweger Bing, dessen Ausführungen in Mannus (Jahrg. 1914—15) der Verfasser leider mit seiner Autorität deckt, für seine angeblichen Göttergestalten drei Merkmale: 1. ihre überragende Größe 2. die Verbindung mit symbolischen Zeichen. 3. Abnormale Gestaltung. Ich hoffe an anderer Stelle eingehend auf diese Dinge zurückzukommen, möchte aber schon hier bemerken, daß, wenn es auch in der Regel nicht so leicht ist, die Unrichtigkeit einer frei erfundenen Deutung als sicher zu beweisen, in diesem Fall die oberflächlichste Betrachtung der Felsenzeichnungen (Baltzer's Ausgabe) lehrt, daß diese selber die Deutung auf Grund dieser drei Argumente glatt ablehnen. Einige Beispiele: in einer größeren Gruppe von Bildern (Baltzer Tafel 23, 24) befindet sich ein von Bing als Freya ?) gedeutetes 30 cm großes Figürchen und der „Sonnengott" mit seinem Begleiter (50 bzw. 30 cm) neben, durch ihre Größe (1,20 m mit Beil) auffallenden „Berserkern" und — quod licet Jovi non licet bovi — wahrhaft imposanten profanen Rindern (100 cm). Auch sonst spielt die Größe der Figuren bei Bing-Kossinna nur ausnahmsweise eine Rolle; sie hat auch offensichtlich in diesen Zeichnungen nicht die geringste Bedeutung. Bing sieht den Mondgott Tyr (Tius) in gewissen einarmigen Gestalten, aber einarmige oder auch armlose Figuren gibt es hundertfach, und zwar weil es bei diesen primitiven Darstellungen — man denke an die Situlakunst — auf die vollständige Menschengestalt garnicht ankommt. Einarmige kämpfen mit Einarmigen, die Bemannung eines Bootes besteht aus neun Einarmigen usw. In gewissen gehörnten Gestalten sehen diese Forscher den bocksköpfigen Thor. Von einem Bockskopf ist zwar nichts zu sehen, dagegen finden sich dieselben horngekrönten Gestalten im Zweikampf miteinander, oder man sieht sie zu dreien

nebeneinander als Lurebläser, kurz, es sind Krieger mit einem Helmschmuck, der sich als solcher auch an dem dänischen Bronzefigürchen (Montelius, Temps préhist. fig. 178) oder in der Eisenzeit (Silberkessel von Gundestrup, Goldhorn von 1734, Bronzeplatte von Torslunda) nachweisen läßt. Ich gebe von der naiven Erfindungsgabe dieser Forscher noch zwei Stichproben: Pflügende Pferde sind nach ihrer Ansicht das göttliche Dioskurenpaar, die Alkis. Weshalb? Weil sie gelegentlich ohne Lenker erscheinen, weil Tacitus 1800 Jahre später eine Notiz bringt über die Alkisverehrung der Naharvalen in Schlesien — und zwar mit ausdrücklicher Betonung, daß kein Kultusbild vorhanden war — und schließlich, weil die zwei kleinen Gestalten auf dem Bronzemesser aus Jütland (S. Müller, Nord-Altertumskunde Abb. 125) die Alkis — warum nicht etwa? — sein können. Durch die wirre Anordnung und Häufung der vielen Bilder geschieht es zahllose Male, daß sie miteinander verschmelzen; nicht selten entstehen in der Weise ganze Knäuel von Tieren, Menschen, Schiffen, und daß dabei auch sehr oft die zu hunderten ausgestreuten Pferde und andere Tiere mit einbezogen werden, ist selbstverständlich. In Abb. 209 (Kossinna) sieht man nun zwei Männer, drei Tiere (Pferde?) und ein Schiff miteinander verwachsen, die glücklichen Interpretatoren heben einen Mann und zwei Tiere daraus hervor und deuten diese Gebilde nun als „die Erweiterung des Pferdegottes durch das Pferdegötterpaar", eine Verschmelzung des Alkis mit dem Vorläufer des späteren Wotan, der in diesen Felsenzeichnungen „teils als bloßes Pferd (!!) oder eine Menschengestalt mit Pferd und oft auch mit Ring, teils durch eine Menschenfigur mit hochgehobenen Händen, deren Finger gespreizt sind, teils als Speergott, teils als Axtgott wiedergegeben ist, und der als Windgott (Pferd) und als Feuergott (Handgott), Gott der Morgenröte ist."

Ich denke das genügt. Wir haben es bei der unglückseligen „Deutung" dieser Felsenzeichnungen, die ein Spiegel der 2500 Jahre späteren Edda sein sollen, mit wunderlichen, aber leider nicht harmlosen Erfindungen zu tun, bei deren Lektüre man sich schließlich fragt, ob das alles auch wirklich ernst gemeint ist. Die unausbleibliche Folge ist aber, daß der Leser den grade in diesem Buche so notwendigen Glauben in die Kompetenz seines Führers verliert. Sollte sich aber die Forschung zu diesen Spielereien bekennen — und das geschieht schon — so muß das mit der Zeit zur Bildung archäologischer Glaubensgenossenschaften, zur Sektenbildung führen.

Wer die früheren Arbeiten Kossinna's und des Mannuskreises nicht kennt, wird in diesem Buch zweifellos eine Fülle wissenswerter Kenntnisse und wertvoller Anregungen finden. Dafür bürgen, das sei hier ausdrücklich betont, die jahrzehntelange Erfahrung, die begeisterte Forscherfreude und die umfassenden Kenntnisse des Verfassers. Aber grade deshalb, und weil wir es bekanntlich bei der Forschung der frühgermanischen Kunst in der Übergangszeit zum Mittelalter mit ähnlichen Erscheinungen zu tun haben, soll dieses Buch eine ernste Mahnung sein, bei unserem festen Glauben an die Überlegenheit der germanischen Rasse nicht den unbestechlich kritischen Sinn zu verlieren. Denn damit liefert man den Gegnern nur die Waffen zum Angriff und verwirrt die eigne Forschung.

F. Adama v. Scheltema.

Dr. W. MARTIN, Albert Neuhuijs. Zijn leven en zijn Kunst. — Amsterdam, P. N. van Kampen en Zoon, s. a. (1915).

Prof. Martins Buch über Neuhuijs fordert aus zwei Gesichtspunkten unser Interesse heraus. Einmal des Gegenstandes wegen. Neuhuijs, der vor Jahresfrist erst gestorben ist — das Buch sollte ursprünglich eine Festgabe zu seinem 70. Geburtstage sein — war der letzte und zugleich einer der kraftvollsten Vertreter und Mitkämpfer der großen Haager Schule, die, an die gleichgerichtete französische Bewegung sich anschließend, der theaterhaften Historienmalerei von der Mitte des vorigen Jahrhunderts den Gnadenstoß versetzte, um zu der Natur als der ersten Lehrmeisterin zurückzukehren. Wir beginnen jetzt eben langsam genügend Distanz zu jener Entwicklungsphase zu gewinnen, um ihre geschichtliche Bedeutung erfassen zu können. Die Haager Schule spielte in ihr eine führende Rolle. Von ihren wichtigsten Vertretern ist Neuhuijs im Ausland, in Deutschland vor allem, nicht so bekannt geworden wie die Brüder Maris, Israels und Mesdag. Er steht aber als Künstlerpersönlichkeit keineswegs hinter diesen seinen Strebensgenossen zurück. Die literarische Würdigung, die Martin ihm zu Teil werden läßt, ist somit ein begrüßenswerter Baustein zu dem noch nebelhaften Gebäude der jüngsten Kunstgeschichte. — Dann aber ist Martins Neuhuijs-Buch vor allem darum von Bedeutung, weil in ihm — mit vollem Erfolg, wie uns scheint — versucht worden ist, mit der an der älteren Kunst geübten Methode die Entwicklung und geschichtliche Stellung eines modernen Meisters festzulegen. Die Reihe der datierten und datierbaren Bilder, auf deren sorg-

fältige Zusammenstellung der Verfasser viel Zeit und Mühe verwendet hat, bildet das feste Gerüst seiner fließenden Darstellung. Diese sichert sich vermöge ihrer Solidität in der Geschichtsschreibung der neueren Kunst, in der so schwer über das subjektive Werturteil hinauszukommen ist, einen guten Platz und wird auch für den spätern, zusammenfassenden Historiographen ihren Wert behalten. — Die Ausstattung, die der rührige Amsterdamer Verlag der Publikation hat angedeihen lassen, ist vorbildlich zu nennen. Starkes Papier, großer Druck, ausschließlich Verwendung des Lichtdruckes für die zahlreichen Reproduktionen — das alles ließ sich vereinigen, ohne daß aus dem Buche eines der fatalen „Prachtwerke" wurde.

O. Hirschmann.

H. HILDEBRANDT, Der Platanenhain. Ein Monumentalwerk Bernh. Hoetgers. Verlag von Paul Cassirer. Preis 2.50 Mark.

Diese kleine, vortrefflich illustrierte Schrift ist eine begrüßenswerte Ergänzung zu Biermanns opulentem Hoetgerwerk, eine gute Einführung in das plastische Kunstwollen unserer Zeit und in das Werk eines Künstlers, der es in einer höchst bezeichnenden Art zum Ausdruck bringt. Die Architektur mit der Tendenz zur straffsten Gliederung, zur knappen Sachlichkeit, dem antimystischen Charakter kann als der unmittelbare Zeitausdruck angesehen werden, die Plastik mit ihrem Drang zum gesteigerten Ausdruck, zum erhöhten Gefühl als der mittelbare, der besagt, was der Zeit mangelt, wohin ihre Sehnsucht gerichtet ist. Beide Ziele vereinigt Hoetgers Kunst: den Drang zur Monumentalwirkung, die kubische Auffassung des Körperlichen und die leidenschaftliche Beseelung des meisterlich beherrschten Stoffes. Einen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers bedeutet jener Plastikenzyklus im Platanenhain, den Abschluß einer Epoche, die manches Verwandte mit dem sprühenden Impressionismus Rodins, der klaren Gebundenheit Maillols, dem grandiosen Rhythmus ostasiatischer Kunst hatte, eine Entwicklung, die aber immer Originales aufwies, nicht das Experimentieren eines talentvollen Eklektikers ist. Verwandtschaft der geistigen Struktur näherte Hoetger diesen ähnlich gearteten Kräften, nicht geschickte Nachahmung der äußeren Form. So bedeuten auch die vier Darmstädter Reliefs überhaupt einen Höhepunkt moderner Plastik, mehr als ein Anklingen an altindische Reliefkunst, als eine gewandte Transkription derartiger Kunstgesetze für die abendländische Welt. Nicht die feinsinnigste Einfühlung in ein fremdes Schaffen hätte eine so prachtvolle Komposition wie das Relief des Schlafs gezeitigt, ein Meisterwerk von einer unendlichen Musik des Linienflusses, einem feierlichen Rhythmus, der würdig einer großzügigen Stilisierung entspricht, die alles Scharfkantige beim Abwägen der energischen Flächen meidet und mit sicherem Instinkt eine glänzende Lösung für die Lichtbehandlung des Reliefstils findet. Diese vier Reliefs geben das Leitmotiv für das Inhaltliche des Zyklus an, der den Kreislauf des Lebens versinnbildlicht, erfüllt von einem freudigen Optimismus, dem die Unzerstörbarkeit des Lebens im Wandel seiner Erscheinungsform ein unverrückbares Gesetz ist. Der einseitige L'art pour l'art-Standpunkt mit der Geringschätzung des Gegenständlichen ist bei der Überwindung des rein malerischen Impressionismus verlassen. — Manches Treffende ist bereits über Hoetger geschrieben, aber bei der Neuartigkeit des letzten Hauptwerkes, an und für sich schon höchst interessant, weil hier seit dem Barock zum ersten Male wieder ein geschlossener Plastikenzyklus geschaffen wurde, ein Unterfangen, zu dem wohl das ganze 19. Jahrhundert keine Parallelerscheinung aufweisen kann, war es ein glücklicher Gedanke, das Einheitliche in so sachlicher Form zu betonen, dem harmonischen Zusammenklang von „Architektur-Plastik" mit der Umgebung nachzugehen, zu zeigen, wie hier alles auf Fernwirkung angelegt ist und die betonte Gegensätzlichkeit der gedämpften Bemalung, die eine Verstärkung der plastischen Wirkung erzielt, nicht etwa eine Erhöhung der Illusionskraft anstrebt, alle gut disponierten Einzelmotive zum Gesamtkunstwerk von vollkommener Einheit zusammenfaßt. Einem siebenschiffigen Dom gleicht der anmutige Hain und gibt von selbst zwei Hauptachsen für die gelungene Komposition der Eingliederung an. Neben der selbstverständlichen Stilgleichheit sind Einheit des Maßstabes für alle der nämlichen Gruppe zugehörigen Werke, Einheit des Materials (Muschelkalk für Figürliches, Lungstein für dekorative Glieder) und eine weise Ökonomie der wenigen, rhythmisch sich wiederholenden Farbtöne die Mittel der Bindung.

Hans Kahns.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 9/10, Mai 1916:

WALTER BOMBE, Die Sammlung Adolph von Beckerath. (19 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Bernhard Hoetger-Ausstellung bei Paul Cassirer in Berlin. (3 Abb.)

v. S., Georg Hirth †.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVII, Nr. 8, Mai 1916:

WIEGAND, Aus der Sammlung antiker Bildwerke: Archaische thronende Göttin.

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVIII., 1/2, Mai 1916:

HANS KOEGLER, Eine Zeichnung des Basler Meisters D. S. (5 Abb.)

WALTER BOMBE, Eusebio da San Giorgio.

F. ROH, Ein neues Selbstbildnis Dürers. (5 Abb.)

HANS KAUFFMANN, Ein Selbstporträt Rogers van der Weyden auf den Berner Trajansteppichen. (3 Abb.)

ALBERT GÜMBEL, Altfränkische Meisterlisten.

KONRAD WEINMAYER, Wilhelm Schmidt †.

DIE KUNST.

XVII., Heft 8, Mai 1916:

GEORG JACOB WOLF, Thomas Theodor Heines Gemälde.

WILHELM VON BODE, Das Ausscheiden der Großen Kunstsammler alten Stils und ihr Nachwuchs in den Vereinigten Staaten.

OSCAR GRAFS „Kriegsradierungen 1914/15.

E. PLIETZSCH, Theo von Brockhusen.

STEFAN MARKUS, Das neue Winterthurer Museum.

DIE RHEINLANDE.

XVI., Heft 3, März 1916:

WALTER BOMBE, Das Kaiser Wilhelm-Museum in Crefeld.

L. S., Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal.

V. C. HABICHT, Moeller van den Bruck: Der preußische Stil.

XVI., Heft 4, April 1916:

PAUL MAHLBERG, Oswald Achenbach.

H. DE FRIES, Die werdende Form.

KUNST UND HANDWERK.

1916, Heft 7/8:

HANS KARLINGER, Altes Kupfer.

A. H., Wilhelm Bertsch.

KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVII., Heft 8:

FRITZ HELLWAG, Becker-Tempelburg. (9 Abb.)

JOHANNES GROBLER, Erker und Balkon.

HUGO HILLIG, Kunstgewerbliche Symbolik: II. Symbolische Ornamente.

MUSEUMSKUNDE.

Bd. XII., Heft 1:

ALBERT KIEKEBUSCH, Aufgabe und Einrichtung der vorgeschichtlichen Sammlungen. (9 Abb.)

KARL KOETSCHAU, Museumskurse.

Zum Holbeinschen Miniaturbildnis in Danzig.

KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 8:

EMIL WALDMANN, Das griechische Kultbild im Berliner Museum. (1 Abb.)

PAUL MAHLBERG, Alfred Rethel in den Jahren 1852—53. (1 Taf., 7 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Dora Hitz, (6 Abb.)

KARL VOLL, Emil Preetorius. (25 Abb.)

JULIUS ELIAS, Vilhelm Hammershoi. (4 Abb.)

WALTER BOMBE, Die italienischen Bildwerke der Sammlung von Beckerath. (6 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXVII., Heft 8:

G. F. HARTLAUB, Caspar David Friedrich u. die Denkmalsromantik der Freiheitskriege. (13 Abb.)

HERMANN VOSS, Otto Richard Bossert. (1 Orig.-Radierung, 9 Abb.)

HANS WOLFF, Landschaftszeichnungen von Eugen Kirchner. (9 Abb.)

HERMANN VOSS, Krieg. Radierungszyklus von Erich Gruner. (1 Abb.)

Die neuerworbene Antike im Berliner Museum. (1 Tafel.)

E. HEINRICH ZIMMERMANN, Der Dresdner Cruzifixus und die Cranach-Werkstätte.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 8:

HUGO ZEHDER, Neue Werke von Hans Unger. (6 Taf., 1 Abb.)

ANTON JAUMANN, Das Auge des Malers.

F. LÜBECKE, Zum 70. Geburtstage Wilhelm Steinhausens. (1 Taf., 8 Abb.)

F. v. OSTINI, Maler Willy Preetorius-München. (1 Taf., 4 Abb.)

E. W. BREDT, Bernhard Pankok als Graphiker. (2 Taf., 3 Abb.)

ALFRED MAYER, Alice Trübner †.

ROBERT BREUER, Porzellan-Arbeiten von Paul Scheurich. (1 farbige u. 1 schwarze Tafel, 10 Abb.)

MAX RAPHAEL, Die deutsche Landschaft als malerisches Sujet.

BERTHOLD HAENDKE, Ist eine Steigerung unserer Ausfuhr von Kunstwerken möglich?
HUGO EBERHARDT-Offenbach, Beispiele für Verwundetenbeschäftigung. (13 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XII., Heft 8:
O. DOERING, Neue Arbeiten von Augustin Pacher. (2 Taf., 19 Abb.)
FRANZ X. BOGENRIEDER, Die Wandmalereien in der alten Kirche zu Garmisch. (3 Abb.)

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Neue Folge, XVIII. Bd., 1916, 1. Heft:
W. DEONNA, Catalogue des bronzes figurés antiques du Musée d'Art et d'Histoire de Genève (Suite).
M. SATTLER, Zuweisungen an Ivo Strigel.
H. LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.
A. CARTIER, Faiences de Zurich (XVIIIe siècle) à la marque „Z S".

OUDE KUNST.

Geillustreerd Maandschrift voor Verzamelaars en Kunstzinnigen. I. Jg., No. 7, April 1916:
FRITS LUGT, Miniaturen III.
D. VAN ADRICHEM, Scherven van gebrandschilderd Glas.
C. HOFSTEDE DE GROOT, Aelbert Cuyp of Abraham van Kalraet?

NEUE BÜCHER

JAHRBUCH DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS DER K. K. ZENTRALKOMMISSION FÜR DENKMALSPFLEGE. Herausg. von Prof. Max Dvorak. Heft 1—4 1915. Verlag Anton Schroll & Co.

HILDEBRANDT, Krieg und Kunst. Preis brosch. M. 10.—, geb. M. 12.—. Verlag R. Piper & Co., München.

LA BELGIQUE MONUMENTALE. Verlag Martinus Nijhoff, Haag.

KUNSTHISTOR. ÜBERSICHTSPLAN V. WIEN. Aufgenommen von Prof. Hugo Hassinger, mit kurzem erläuternden Text. Preis Kr. 4.—, auf Leinwand gespannt Kr. 7.—. Verlag G. Freytag & Berndt, Wien.

HABICHT, Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorstühle. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 181.) Preis brosch. M. 10.—. Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

ESCHERICH, Konrad Witz. (St. z. d. K. Heft 183). Preis brosch. M. 14.—. Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

KLEIN, Die romanische Steinplastik des Niederrheins. (St. z. d. K. Heft 184.) Preis brosch. M. 10.—. Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

SIEBERT, Marie Ellenrieder als Künstlerin und Frau. Preis M. 2.—, geb. M. 2.80. Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg.

HÖGG, Kriegergrab und Kriegerdenkmal, Verlag A. Ziemsen, Wittenberg.

IX. Jahrgang, Heft VI.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. Dr. GEORG JAC. WOLF, München-Neuhausen, Aldringenstr. 7. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

A. S. DREY
Königl. Bayer. Hoflieferant
MÜNCHEN
Maximilianplatz 7
Paris, 55 avenue des Champs Elysées

Ausstellung
kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

Abb. 1. Bettwand, um 1580

Abb. 2. Ofenreck, 1842

Zu: KURT FREYER, ZUM PROBLEM DER VOLKSKUNST

Abb. 3. Schrankvorderwand, 1547

Abb. 4 Mangelbrett, 1750

Abb. 5. Truhenfüllung, 17. Jahrh.

Zu: KURT FREYER, ZUM PROBLEM DER VOLKSKUNST

Abb. 6a. Beiderwandstoff

Abb. 7. Mangelbrett, 1763

Abb. 8. Beiderwandstoff

Abb. 9. Tonschüssel, 1747

Abb. 10. Tonschüssel, 1752

Abb. 11. Schreibkasten, 18. Jahrh

Zu: KURT FREYER, ZUM PROBLEM DER VOLKSKUNST

Abb. 12. Getäfel, Ende des 16. Jahrh.

Abb. 13. Gobelinkissen, Anfang des 18. Jahrh.

Abb. 14. Beiderwandstoff mit der Geschichte vom verlorenen Sohn, 18. Jahrh.

Zu: KURT FREYER, ZUM PROBLEM DER VOLKSKUNST

DIE „MADONNA SACCHETTI“ ✦ EIN UNBEKANNTES BILD AUS FRA BARTOLOMMEOS WERKSTATT IN S. MARCO

Von WALTHER BIEHL

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Vor ungefähr zwei Jahren tauchte im Florentiner Kunsthandel ein Madonnenbild von großen Dimensionen auf, in dem einige Florentiner Kunstexperten alsbald ein Jugendwerk des Fra Bartolommeo erkennen wollten (vgl. Abbildung).

Die Eigentümer zogen daraufhin das Bild plötzlich aus dem Handel zurück — wohl mit der Absicht, es in der Stille zu riesigem Preise an einen Amerikaner zu verkaufen, der sein Interesse dafür zum Ausdruck gebracht hatte. Die Maßlosigkeit der Forderung ließ das Geschäft aber anscheinend nicht zustande kommen und so gelang es mir voriges Jahr, das angeblich verschollene Bild im Hause einer Miteigentümerin, der Signora Bindi in Prato, via Banchelli 96, wieder aufzustöbern und genauer zu untersuchen.

Bei der Seltenheit von wirklich eigenhändigen Werken des Frate lohnt es sich wohl, auf eine stilkritische Erörterung einzugehen, zumal da die Attribution auf den ersten Blick mancherlei Bestechendes an sich hat.

Das in Öl auf Holz gemalte Bild, das die thronende, von zwei Engeln gekrönte Madonna mit dem Kinde zwischen Magdalena und Johannes dem Täufer darstellt, ist 1,71 m breit und 2,08 m hoch. Der prachtvolle, sicherlich gleichzeitige Rahmen ist etwas zu reichlich ausgemessen, daher sind an die Bildtafel oben und unten je 8 cm, seitlich je 6 cm angestückt.

Vor einer grünlich-grauen Nische sitzt auf hellgrauem Steinthron die Madonna in rotem Gewande und blauem Mantel. Magdalena trägt ein grünes Kleid unter rotem Mantel mit lose übergeworfenem blaßviolettem Schal. Ein blaugrauer Schleier windet sich turbanartig um ihren Hinterkopf. Über den lilabraunen Fellrock des Täufers fällt ein zinnoberroter Überwurf. In bräunlich-grauen Hemdchen stecken die krönenden Engelputten.

Das Inkarnat ist im allgemeinen bleich, fast ein wenig kreidig. Nur der Täufer hat eine kräftig-braune Farbe.

Der Gesamtton des Bildes ist ein kühles, gedämpftes Grüngrau ohne eigentliche Tiefe und Leuchtkraft.

Der Erhaltungszustand ist bis auf einige geringfügige Farbabschürfungen gut. Restauriert oder übermalt ist das Bild nie worden. Eine Künstlerinschrift oder ein Werkstattzeichen läßt sich nicht feststellen[1]).

Über die etwas dunkle und zweideutige Vorgeschichte des Bildes konnte ich Folgendes in Erfahrung bringen:

Bis vor wenigen Jahren befand es sich über dem Hochaltar in der Kapelle der Villa Isola — zwischen Rignano und Incisa in Val d'Arno superiore[2]). Die Villa gehörte damals einem Colonello Sacchetti. Eines Tages ließ dieser das Bild durch einen Florentiner Photographen aufnehmen und vom Platze entfernen, um eine bereits fertige Kopie dafür aufzustellen. Der Tausch wurde nächtlicherweise mit größter Heimlichkeit und Schnelle vollführt, damit die Bauern das Verschwinden

(1) Auf dem Sockel des Rahmens findet sich in der Mitte das Monogramm Jesu im Flammenring, und zu beiden Seiten ein Wappen (mit steigendem Wolfe?), das vielleicht dasjenige der Altoviti ist. Ob das Bild ursprünglich für die Altoviti gemalt wurde?

(2) Repetti (Diz. geogr. della Toscana) erwähnt das Bild nicht.

ihres altvertrauten Altarbildes nicht bemerken sollten. Dem Photographen wurde bedeutet, daß ein reicher ausländischer Liebhaber für das Bild Interesse habe. Für den Fall eines Verkaufs wurden ihm Prozente in Aussicht gestellt.

Bald darauf suchte sich aber der Eigentümer des unbequemen Mitwissers zu entledigen. Er teilte dem Photographen mit, daß ihn der Handel reue und daß er auf weitere Verkaufsabsichten verzichte. Das Bild blieb fürs erste im Verborgenen.

Nach Jahr und Tag wurde es von den Erben des inzwischen verstorbenen Sacchetti in der Galerie des Palazzo Strozzi als anonymes Werk zum Verkauf ausgestellt. Als sich dann — wie bereits gesagt — einige Florentiner Kunstsachverständige für die Autorschaft Fra Bartolommeos ausgesprochen, verschwand das Bild plötzlich wieder aus der Öffentlichkeit.

Von vornherein ist zuzugeben, daß das Werk viel von der Art des Frate an sich hat. Der fein abgewogene, strenge Aufbau der Dreieckskomposition, die harmonische Zusammenordnung der Figuren, die klare Durchbildung des Kontrapostes, die schwungvolle Drapierung der Gewänder und die weiche, volle Bildung der würdevollgetragenen Typen lassen unwillkürlich an den Mönch von S. Marco denken.

Freilich darf man nicht die noch quattrocentistisch befangenen Jugendarbeiten, — das jüngste Gericht aus Sta. Maria Nuova (1498/99) oder das zarte, kleine Flügelaltärchen der Uffizien — zum Vergleich heranziehen. Auch nicht die Werke der frühen Meisterschaft, wie die Erscheinung der Madonna vor St. Bernhard (1504). Man muß schon mitten hineingreifen in die ausgereiften, abgeklärten Kompositionen, die nach dem bedeutungsvollen venezianischen Aufenthalte vom Jahre 1508 entstanden, um überzeugende Verwandtschaftszüge aufweisen zu können.

Mit der Aufgabe, die thronende Madonna inmitten eines Hofstaates von Heiligen vor einer Nische darzustellen, hat sich Fra Bartolommeo etwa seit 1509 eingehend beschäftigt. Es ist dies die Zeit, als er, um die Fülle der an ihn herantretenden Aufträge zu bewältigen, in S. Marco eine große Werkstatt gemeinsam mit Mariotto Albertinelli einrichtete und zahlreiche Schüler bei sich beschäftigte. Damals setzte er die reichen Anregungen, die ihm Venedig und vor allem Giovanni Bellini geschenkt hatte, in einen strengen Monumentalstil von florentinischer Ausprägung um. Aus Venedig brachte er dazu das fruchtbare Darstellungsmittel der „Nische", d. h. der architektonischen Abschlußwand mit, das der bis dahin hauptsächlich plastisch interessierten Florentiner Malerei für die Herausarbeitung bestimmender kompositioneller Linien und für die gesetzmäßige Verwendung von luftperspektivischen Elementen ganz neue, ungeahnte Möglichkeiten eröffnete. „Er als erster in Florenz", — sagt Knapp in seinem grundlegenden Buche über Fra Bartolommeo[1]), — „benützt die großen Licht- und Schattenwirkungen, welche starkes Seitenlicht bei der nach hinten sich aushöhlenden Nische in anderer Richtung als die nach vorne sich bildenden, davorstehenden Gestalten hervorbringt, zu großen Lichtkontrasten. So finden die Figuren, die Formen, hier hell beleuchtet, dort in Schatten versenkt, entgegengesetzten, bald dunklen, bald hellen Hintergrund und heben sich außerordentlich plastisch davon ab". „Darin, wie er den feingegliederten Aufbau, die sicheren Horizontalen und Vertikalen (der architektonischen Schlußwand) als Richtungslinien für die feineren Bewegungen der Figuren, für den zartesten Schwung der Silhouetten höchst geistreich ausarbeitet, charakterisiert sich eigentlich die echt florentinische, die persönliche Eigenart der Kunst des Bartolommeo".

(1) Fritz Knapp, Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco, S. 97/98. Halle a. S., 1903.

Das früheste Werk dieser Art ist wohl die noch in voller venezianischer Farbenpracht glühende Madonna mit sechs Heiligen in der Kirche von S. Marco, die Knapp mit Recht in das Jahr 1509 versetzt. Ein ins einzelne gehender Vergleich mit der Madonna Sacchetti läßt die nahe Verwandtschaft im asketischen Typus der beiden Täuferfiguren sofort ins Auge springen. Ferner stimmen die beiden Steinthrone in ihren einfachen klassischen Formen und Profilierungen eng überein. Auf beiden Bildern bilden schmucklose rechteckige Wandpfeiler den seitlichen Abschluß.

Zweifellos aber verrät die gestaltenreiche Komposition der Madonna von S. Marco schon ein entwickeltes Stadium. Die schlichte Zusammenordnung von nur drei Figuren zu einem stumpfwinkligen Dreieck stellt die Madonna Sacchetti noch in die Nähe des vorhergehenden Werkes des Frate, der Madonna im Dom zu Lucca, für die bereits im Juni 1509 die ersten Zahlungen geleistet werden und die so ganz durchtränkt ist von venezianischer Empfindung, daß sie sicherlich die erste große Arbeit des Künstlers nach der Rückkehr aus Venedig darstellt. Obgleich die Nische auf der Madonna von S. Martino fehlt, ist die Übereinstimmung mit der Madonna Sacchetti in der ganzen Bildstruktur überraschend groß. Zunächst fällt auf, daß in beiden Fällen die Madonna von Engeln gekrönt wird. Dieses quattrocentistische Motiv kommt sonst auf keinem Madonnenbilde des Meisters mehr vor. Sodann sind die Stellungen der Heiligen ungemein ähnlich. Die Kopfhaltung der beiden Täuferfiguren ist nahezu identisch. Beide bohren ihre Blicke in derselben Weise in den Beschauer. Die Geste der rechten, weisenden Hand ist auf dem Sacchetti-Bilde fast genau kopiert. Sehr verwandt ist auch die Bildung der linken, kreuzhaltenden Arme und der nur wenig verschieden bewegten linken Beine. Magdalenas Pose wiederholt in den Grundzügen diejenige des Stephanus. — Auch in Lucca bilden zwei schmucklose Pilaster den seitlichen Bildabschluß.

Die rechteckig abgeschlossene Nische — allerdings von einer Tür durchbrochen — hat Fra Bartolommeo nur auf einer, seiner großen Kompositionen verwendet: — auf der Madonna in der Kathedrale zu Besançon von 1511. Knapp macht darüber folgende Bemerkung: „Die Nische ist noch eckig und erinnert an die des Albertinelli auf dessen Verkündigung in der Akademie von 1510[1])."

Die Madonna von Besançon ist in ihrer Stellung mit dem hochgestoßenen rechten Knie der Madonna Sacchetti sehr verwandt, nur daß sich der Kopf nach verschiedenen Seiten neigt. Besonders ähnlich ist die Haltung des linken Armes, wenn auch in Besançon seine Bewegung dadurch motiviert wird, daß die linke Hand ein Füßchen des Kindes faßt.

Vor allem aber ist es der Typus von Mutter und Kind, der verwandte Züge aufweist. Auf beiden Bildern finden sich die merkwürdigen, nicht sehr anmutigen Köpfe von rundlicher Grundform mit etwas vorstehenden Augen, spitziger Nase und spitzigem Kinn.

Von weiteren Werken des Frate kann noch die Verlobung der heil. Katharina von 1511 im Louvre zum Vergleich herangezogen werden. Auch dort sitzt die Madonna in ähnlicher Weise mit höhergestelltem rechtem Fuß. Außerdem finden wir in dem weisend ausgestreckten rechten Arm des Petrus auf dem Louvrebilde eine Bewegung wieder, die gerade der Madonna Sacchetti eine besondere Lebendigkeit verleiht.

Sie kehrt übrigens ähnlich auch bei der Madonna auf der Verlobung der heil. Katharina von 1512 im Pitti wieder. Die Beinstellung des heil. Bartholomäus auf

(1) A. a. O., S. 120.

einer zu diesem Bilde gehörigen Rötelzeichnung der Albertina (Nr. 119) ist bei dem Täufer der Madonna Sacchetti fast genau kopiert.

Es handelt sich also bei der Madonna Sacchetti um Beziehungen zu Werken Fra Bartolommeos aus den Jahren 1509—1512[1]).

Dies ist die Zeit der engen Werkstattgemeinschaft mit Mariotto Albertinelli. Wir wissen aus dem Teilungskontrakte vom Jahre 1513, daß Albertinelli bei fast allen Arbeiten, die damals in der Werkstatt von S. Marco entstanden, beteiligt war.

So ist auch bei der Madonna Sacchetti ein Anteil Mariottos von vorn herein wahrscheinlich.

Nähere Prüfung ergibt, daß die ziemlich schwer aufgesetzten, beinahe stumpfen Farben, die etwas derb modellierten Figuren mit flauen, rundlichen Formen und teilweise schwülstigen Gewandfalten nur auf die Rechnung des „compagno" gesetzt werden können. Für Albertinelli sprechen sodann die etwas steifen, leblosen Engelputten, die stark an die Engel auf der „Trinità" der Florentiner Akademie und auf der „Madonna mit vier Heiligen" in der gleichen Sammlung erinnern. Für Mariotto sind auch die zahlreichen, etwas unmotiviert flatternden Gewandzipfel charakteristisch, wie schließlich auch die reichen, mit Masken und Schrifttäfelchen durchsetzten Kandelabermotive der Pilasterfüllungen am Rahmen. Man vergleiche die ähnlichen Erscheinungen auf der Verkündigung von 1497 in Volterra[2]), auf der Heimsuchung der Uffizien von 1503 und auf dem Fresko des Gekreuzigten, in der Certosa bei Florenz von 1505.

Im einzelnen möchte ich noch auf die Verwandtschaft zwischen den Typen des S. Giuliano auf Mariottos thronender Madonna in der Florentiner Akademie (um 1510) und des Täufers auf der Madonna Sacchetti hinweisen. Es bleibe auch nicht unerwähnt, daß sich das auffällige Motiv des großen, von oben nach unten durchgehenden Faltenzuges vom Mantel der Magdalena in ähnlicher Weise bei der Katharina auf Mariottos Flügelaltärchen von 1500 in der Sammlung Poldi-Pezzoli wiederfindet.

Nicht verantwortlich machen möchte ich Albertinelli für das auffällige „Loch" in der Komposition der Madonna Sacchetti, unten zwischen den beiden Heiligen, das durch die ungegliederten, klotzartig anmutenden Stufen nicht ausgefüllt, sondern noch betont wird.

Da sich ähnliche Schwächen auf — allerdings späteren — Arbeiten Fra Paolinos finden, man vergleiche im besonderen die Madonna zwischen sechs Heiligen in S. Maria del Sasso zu Bibbiena von 1525, so glaube ich die gemalte Architektur auf der Madonna Sacchetti diesem unbedeutenden Bartolommeo-Schüler zuschreiben zu müssen.

Um das Bild ganz dem Fra Paolino zu geben, dazu ist es zu gut und zu bedeutend. Die Merkmale die Knapp in erschöpfender Weise für die Art Fra Paolinos zusammengestellt hat: derbe, flüchtige Manier, bleiche leere, porzellanartige Gesichter

(1) Man könnte vielleicht schließlich noch in einer bereits erwähnten technischen Eigentümlichkeit des Prateser Madonnenbildes einen Hinweis auf Fra Bartolommeo finden. Vasari erzählt, daß der Frate in ständigem Kampf mit den Schreinern gelegen habe, denen er vorwarf, daß sie die Rahmen immer zu weit in die Bildfläche übergreifen ließen. Die auffälligen Anstückungen an der Bildtafel der Madonna Sacchetti ließen sich möglicherweise dadurch erklären, daß der Meister einmal den Rahmen absichtlich zu groß bestellt hatte (?). Bildtafel, Anstückungen und Rahmen machen den überzeugenden Eindruck der Gleichzeitigkeit.

(2) Der Hintergrund der Verkündigung von Volterra ist nach Knapps überzeugender Beweisführung von Albertinelli ausgeführt worden (vgl. Knapp, a. a. O., S. 30).

mit geschlitzten Augen, offenem Munde und angeklebten Ohren, glatte ausdruckslose Hände, scharfe, wie naß aufliegende Gewandfalten und exaltierte Bewegungen, alles dieses finde ich auf der Madonna Sacchetti nicht. Sie zeigt alles in allem genommen die „milde Sinnlichkeit" Albertinellis.

Ich fasse daher das Resultat meiner Untersuchung folgendermaßen zusammen: Die Verwandtschaft der Madonna Sacchetti mit authentischen Werken Fra Bartolommeos aus den Jahren 1509—12 ist so groß, daß sie um diese Zeit in der Werkstatt von S. Marco unter Aufsicht des Meisters entstanden sein muß.

Gewisse Schwächen des Bildes lassen auf die Ausführung durch Gehilfen und Schüler schließen. Technik und Typengestaltung erinnern in erster Linie an Albertinelli. Die unglückliche Architektur könnte von Fra Paolino gemalt worden sein, der damals wohl schon als Schüler in der Werkstatt tätig war[1]).

(1) Nach Marchese (Memori dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani, Bologna 1879, Bd. II, S. 617, Anmerkung zu Dok. XV) ist Fra Paolino bereits 1503 nach Florenz gekommen.

DIE SPANISCH-WESTGOTISCHE HALLE ZU NARANCO UND DIE NORDISCHEN KÖNIGSHALLEN

Mit 11 Abbildungen im Text und 6 Abbildungen auf 3 Tafeln

Von ALBRECHT HAUPT

Die außerordentliche Bedeutung der sogenannten Kirche Sta. Maria de Naranco bei Oviedo für die Erkenntnis der Entwicklung unserer nordischen Baukunst des frühen Mittelalters ist immer noch so gut als ungekannt, jedenfalls noch nicht gewürdigt. Und doch handelt es sich hier um das eigentliche klassische, ganz unveränderte und wohlerhaltene Beispiel einer Königshalle, wie solche von uraltersher überall in germanischen Gauen üblich waren, natürlich anfänglich aus Holz erbaut. In den Heldengesängen unserer Vorzeit bilden sie den Schauplatz der wichtigsten Ereignisse, so im Beowulflied die Halle Heorot, im Nibelungenlied Kriemhildens Saal. Die Empfangshalle König Attilas wird uns als ein durchaus gleichartiger Bau geschildert. Auch die norwegischen Königshallen waren ganz gleicher Grundgestalt wie desselben Aufbaues. Schon in der nordischen Göttersage ist Walhall nichts anderes als Odins Festsaal.

In deutschen Landen steht im Kaiserhause zu Goslar die gewaltigste dieser Hallen noch heute in stolzem Glanze aufrecht, freilich nicht ganz in ursprünglicher Verfassung und durch etwas fragwürdige Herstellung offenbar teilweise entstellt, doch auch so noch von wahrhaft königlicher Wirkung. Und gerade sie offenbart sich bei näherer Betrachtung als der nächste ganz unverkennbare Nachfahre des spanischen Vorläufers.

Merkwürdigerweise nun erklärt man aber in Spanien selber seit langem den Bau von Naranco als einen Kirchenbau, den Ramiro I. im Jahre 848 zu Ehren der Jungfrau Maria errichtet habe, ja es macht geradezu den Eindruck, als ob man dort ein Interesse darin finde, eine andere Auffassung des Bauwerks planmäßig zu hindern. Und doch ist die sogenannte Kirche Sta. Maria in Grundriß und Aufbau jedem kirchlichen Zwecke entgegen, und heute noch widerstreitet an ihr alles der ihr aufgezwungenen Benutzung als Gotteshaus. Und ferner hat derselbe Ramiro hundert Schritte davon eine richtige Kirche, und zwar zu Ehren seines Schutzpatrons, des Erzengels Michael, erbaut, die in der Grundlage genau dem damals üblichen Kirchenschema entspricht, so originell sie auch im Aufbau erscheint.

Der erste Spanier freilich schon, der über Sta. Maria berichtete, Don Amador de los Rios,[1]) mußte auf Grund seiner genauen Kenntnis des Gebäudes, die auf seiner recht guten Aufnahme für die monumentos arquitectonicos de España beruhte, zu dem Ergebnis kommen, daß es sich hier um einen Palastbau handle, von dem er allerdings glaubte, daß er zeitlich zu jener Michaelskirche Ramiros gehöre. Die Altarinschrift in Sta. Maria, die damals erst bruchstückweise gefunden war, hatte ihn darin getäuscht. Und so hielt auch er Ramiros Altar für ursprünglich, und die Bogenhalle, darin dieser steht, für die alte Palastkapelle. Im übrigen aber konnte schon er sich über die ganz unkirchliche Bestimmung des Gebäudes in keinem Zweifel befinden.

Dagegen haben die übrigen spanischen Beurteiler seitdem, zuerst 1885 J. M. Quadrado[2]), dann 1904 Innocencio Redondo[3]), und dann alle, zuletzt leider auch

(1) Monumentos arquitectonicos de España, Heft II, S. 17ff. Madrid 1877.
(2) J. M. Quadrado, España; Asturias y Leon, S. 109ff. Barcelona 1885.
(3) Innocencio Redondo, Iglesias primitivas de Asturia, S. 57ff. Oviedo 1902.

Lampérez y Romea in seinem sonst so zuverlässigen großen Werke[1]), sich dafür fast leidenschaftlich ausgesprochen, daß der Bau von Anfang an ein Kirchenbau gewesen sei, den Ramiro erneuert habe; das Untergeschoß sei vielleicht die alte Krypta oder gar die alte Kirche. Der zuletzt Genannte hat freilich offenbar den Bau nicht gesehen und sich wohl auf die zwei anderen, nicht eigentliche Fachleute sondern eher Historiker, verlassen.

Zuletzt hat der kundige Franzose Dieulafoy in seiner spanischen Kunstgeschichte[2]) über den Bau geschrieben, sich aber wieder auf den Standpunkt von Amador de los Rios zurückgezogen: zwar Palast, aber Bau Ramiros mit ursprünglicher Schloß-

Abb. 1. Sta. Maria de Naranco. Äußeres ohne Anbauten.

kapelle. Gleiches hatte auch Corn. Gurlitt im Text zu Junghändels Baukunst Spaniens angenommen.

Ich würde dies alles nicht so umständlich darlegen, wenn nicht mit den alten Mären endlich einmal aufgeräumt und endgültig festgestellt werden müßte, daß es sich völlig unzweifelhaft weder um eine Kirche noch um einen Palastbau Ramiros mit Kapelle von 848, sondern nur um eine ganz reine Königshalle handeln kann, die zu Ramiros Zeiten schon 100 oder selbst mehr Jahre gestanden haben muß.

Zum Beweise dessen verweise ich zuerst auf die hier gegebenen Pläne und Zeichnungen, von denen vor allem zwei Ansichten das Bauwerk darstellen, wie es außen und innen noch ist (Abb. 1 u. 2), doch befreit von allen An- und Einbauten, und die klar erweisen, daß hier ein völlig unverkennbarer Saalbau mit Untergeschoß,

(1) V. Lampérez y Romea, Historia de la arquitectura cristiana española, S. 296ff. Madrid 1908.
(2) M. Dieulafoy, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal, S. 69ff. Stuttgart 1913.

mit zwei Aussichtshallen an den Enden und Freitreppen vor den Eingängen in der Mitte jeder Langseite vorhanden ist, dem jedes Kennzeichen eines Kirchenbaues gänzlich fehlt, wie Längsachse, Chor und Altarteil, Richtung nach Osten. Vielmehr ist auch die einzige ausgeprägte Achse die Querachse des Gebäudes. Die Bögen des „Schiffes“ werden nach der Mitte zu größer und höher, nach beiden Enden

Abb. 2. Sta. Maria de Naranco. Inneres im ursprünglichen Zustande.

hin sind sie schmaler und niedriger, was in einem wirklichen Kirchenschiffe ganz widersinnig wäre.

In der einen Endhalle steht nun ein Altar mit jener Inschrift, die heute wieder vervollständigt ganz deutlich den Tatbestand darlegt, von Amador de los Rios noch nicht vollständig vorgefunden, von den Späteren an wichtigen Stellen aber falsch gelesen oder gedeutet. Obwohl ich sie bereits an anderem Orte[1]) besprochen habe, will ich sie nochmals hierher setzen:

(1) A. Haupt, Die älteste Kunst der Germanen, insbesondere die Baukunst, S. 212. Leipzig 1909.

+ XPe filius Dei qui in uterum virginale sancte Mariae ingressus es sine humane conteptione et egressus sine corruptione qui per famulum tuum Ranimirum principem gloriosum cum Paterna Re(gina) conjuge renovasti (hoc) habitaculum nimia vetustate consumptum et (pro) eis aedificasti hanc haram be(nedic)tionis gloriosae sanctae Mariae in locum hunc summum ex(audi) eos de caelorum habitaculo tuo et dim(issionem fac peccatorum) qui vivis et regnas per infinita secula seculorum. Amen. (Di)e VIIIIo Klds Julias era DCCCLXXXVI a.

Also deutsch: O Christus, Gottes Sohn, der du in der heiligen Maria jungfräulichen Leib hineingekommen bist ohne menschliche Empfängnis und hinausgegangen ohne Sünde, der du durch deinen Knecht Ranimir den ruhmvollen Fürsten mit seiner Gattin der Königin Paterna diese durch übergroßes Alter verzehrte Wohnung erneuert und für sie in diesem Hochsaal diesen Weihealtar der ruhmreichen heiligen Maria erbaut hast, erhöre sie aus deiner himmlischen Wohnung und vergib ihnen ihre Sünden, der du lebest und regierest von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen. Am 9. vor den Kalenden des Juli der Ära 886 (d. h. am 23. Juni des Jahres 848).

Die bisherigen spanischen Erklärer haben den unzweideutigen Wortlaut in unverständlichster Art umgedeutet und auch entstellt. Ramiro erklärt doch deutlich, daß er das von alters her vorhandene Wohngebäude hergestellt und in seinem obersten Raume für sich und seine Frau einen Marienaltar errichtet habe.

Der Professor Redondo zu Oviedo mit allerlei Vorgängern und Nachfahren will aber das Wohngebäude (habitaculum) einfach als Kirche, das Wort summum (SVM) als sanctum deuten (obwohl kurz vorher sanctae = SCE geschrieben ist). Also sie machten aus dem vorhandenen „oberen Saal" einen „heiligen Raum", den Ramiro neu erbaut haben sollte oberhalb oder an Stelle einer alten Krypta oder Kirche.

Gegenüber dem Umstande, daß das Bauwerk mit seinem Untergeschoß völlig aus einem Gusse ist, letzteres dazu aus drei getrennten Räumen besteht, deren kirchliche Benutzungsmöglichkeit ganz ausgeschlossen ist, kennzeichnet sich das alles als bloße Willkür zu eigentlich unverständlichem Zwecke. Noch unbegreiflicher ist die Art, in der alle von Quadrado bis zu Lampérez die Form des Gebäudes als eine ganz besonders charakteristische Kirchenform bezeichnen, die gegenüber der üblichen Anordnung eine eigene Bewertung verlange. Sie machen aus Widersprüchen gerade planmäßige Absicht. Doch es genügt, wenn wir den Bau selber betrachten, um uns von seiner unverkennbaren Bestimmung für weltliche Zwecke zu überzeugen.

Das Bauwerk liegt etwa drei Kilometer nordwestlich von Oviedo in Asturien am Nordostabhange der Sierra von Naranco, mehr als 1200 m über dem Meere, und dient als Kirche für den verwahrlosten winzigen Weiler Naranco, ein paar Häuslein, weiter hinab am Abhange nach Oviedo zu. Das langgestreckte Gebäude ist auf der Altarseite (Abb. 3) nach Nordwesten (es ist nicht einmal orientiert) durch einen Sakristeianbau verlängert, am Südostende hängt die Pfarrwohnung, die noch etwas nach der Talseite zu vorspringt. Der jetzt einzige Eingang liegt an der Bergseite, über einer heute dreifachen Freitreppe eine tonnengewölbte Vorhalle (Abb. 4). Von ihr aus tritt man, zwei Stufen hinabsteigend, durch eine im 13. Jahrhundert etwas vergrößerte jetzt spitzbogige Tür in den langen Kirchenraum. Der Altar steht links in einem durch dreifache Bogenstellung sich öffnenden Raum nach NW. zu (Abb. 5). Ein ganz gleicher Raum am rechten Ende ist heute um zwei Stufen erhöht zu einer Art Chorraum, wo Kinder und Sänger Platz finden. Das Ganze ist in seiner ganzen Länge mit einem Tonnengewölbe überdeckt. Der Mittelraum hat an den beiden Langseiten Blendbogenstellungen auf doppelt gebündelten Halbsäulen. Die Bögen dieser Gliederung wachsen und steigen nach der Mitte zu an, so daß der größte von ihnen in der Mitte jeder Seite die Türen umfaßt, von denen nur noch die nördliche besteht, die südliche durch ein kleines Fenster ersetzt ist. Die Wand-

säulen setzen sich über dem Wandgesimse als rechteckige schwere Quergurte des Tonnengewölbes fort. Es zerfällt so das ganze Mittelgewölbe in sieben nach der Mitte zu sich vergrößernde Felder; von diesen ist das mittelste und breiteste noch einmal durch einen Quergurt geteilt. Die Gurte finden in den Bogenzwickeln ihre Verlängerung oder ihren unteren Abschluß in verzierten Wandstreifen (Abb. 6), die in breiten Rundscheiben endigen; eine der eigentümlichsten Bildungen, wohl als flache Hängekonsolen bezeichnet, an gewisse deutsche zimmermännische Gestaltungen erinnernd; die Scheibe klingt auch an die nordischen Hängebrakteaten oder Schwert-Ortbänder an. In ihnen sind in dem Mittelkreise überall phantastische Tierbildungen, Drachen, Hunde, auch Schwäne dargestellt (Abb. 7 u. 8), von einem Ornamentring eingefaßt; darüber in zwei doppelten Bogenstellungen unten kämpfende Reiter, oben sich bekränzende Männer. Alle Einfassungen bestehen aus einfachen oder doppelten gewundenen Rundstäben. Ebenso sind die Säulenschäfte der im Grundriß vierpaßförmigen Wandsäulen gewunden, ihre Knäufe, den Trapezknäufen des frühen Mittelalters ähnlich, mit Taustäben eingefaßt und durch flache Tier- und Menschengestalten ausgefüllt. Die beiden Dreibogenstellungen an den Enden führen, wie bemerkt, in den heutigen Altar- und gegenüber den Chorraum. Diese beiden Räume offenbaren sich bei näherer Betrachtung als reine offene Hallen mit je zwei Bogenöffnungen an jeder Langseite, an den Giebelseiten aber mit je drei auf zwei Freisäulen und zwei Halbsäulen ruhenden Bögen; davon ist der mittelste höher. Alle Kanten sind mit gewundenen Säulen von kleeblattförmigem Grundriß eingefaßt; die Säulenknäufe der drei Außenseiten zeigen eine Nachahmung der korinthischen Form (Abb. 9), ihre Blätter löffelförmiger Gestalt sind mit eigentümlich geführten Rippungen gegliedert, wie ich solche sonst nur noch im Norden, z. B. in Metz in S. Peter, gefunden habe (7.—8 Jahrhundert).

Abb. 4. Sta. Maria de Naranco. Vorhalle an der Bergseite.

Diese beiden Endhallen sind noch durch je ein im Giebel gelegenes dreibogiges Fenster auf gewundenen kurzen Doppelsäulen erhellt (Abb. 10) und erweisen sich unverkennbar als einstige Aussichtshallen oder Lauben; durch sie fiel Licht in den Mittelraum. Man sieht auch deutlich, daß ringsum in ihren Bogenöffnungen einst Steinbrüstungen von etwa 70 zm Höhe standen. Die Einschnitte dazu sind in den Säulenschäften sichtbar. Der Zugang zu dem oberen Geschoß war nur möglich durch die beiden Mitteltüren der Langseiten, von denen die an der Talseite heute

Abb. 7. Naranco, Hängekonsolen.

Abb. 8. Naranco, Füllungen von Hängekonsolen und Kapitell.

ihrer Vorhalle und ihrer Doppeltreppe beraubt und als Fenster benutzt ist. Der Grundriß (Abb. 11) erläutert die ganze alte Anlage auf das deutlichste.

An der Bergseite hat man später vor dem Mittelbogen der Vorhalle, der einst auch eine Brüstung besaß, noch eine dritte Freitreppe angelegt; sie versperrt den darunter liegenden Eingang zum Untergeschoß-Mittelraum, dieser ist daher nur noch durch die gegenüberliegende Tür von der Talseite her bequem zugänglich.

Das Untergeschoß, ebenfalls tonnengewölbt, zerfällt wieder in drei Teile, davon ist der mittlere unter dem oberen Kirchenraume gelegen und hat jene zwei Mitteltüren in seinen Langseiten. Der kleine Raum unter dem Altar ist von ihm aus,

doch nur durch eine kleine Tür in der Ecke zugänglich; der zweite Endraum überhaupt nur durch eine Tür mit Treppe in der äußeren Giebelseite, also ohne Verbindung mit dem Mittelraum. Das Mittelgewölbe hat fünf Teile mit vier Quergurten.

Wie immer hat sich der Erdboden ringsum erhöht, so daß das Untergeschoß, obwohl man von der Talseite her immer noch einige Stufen hinaufsteigen muß, um einzutreten, heute einen Eindruck macht, der mit dem ursprünglichen nicht mehr übereinstimmt. Es ist jedoch erkennbar, daß von Anfang an hier ein volles, über dem Erdboden nicht unbedeutend erhöhtes Geschoß gegeben war, doch nicht von der heutigen halb kellerartigen Wirkung. Das ergeben schon seine hohen Fenster auch nach der Bergseite zu. Es ist daher bei der Anspruchslosigkeit jener Tage recht wohl annehmbar, daß diese unteren drei Räume zuerst als Wohnräume dienten, die sicher im Sommer angenehmen Aufenthalt boten.

Abb. 9. Naranco, Kapitelle in der Westhalle.

In Alfonsos III. Testament (a. 905) wird bestimmt, daß der Erlöserkirche zu Oviedo (dem Dom) die auf dem Berge Linio belegene Michaelskirche (die nahe gelegene, noch stehende Kirche S. Miguel de Lino) mit den Palästen und Bädern von Naranco anheimfallen sollten, dazu der große ummauerte Obstgarten. Der Mönch von Silo sagt in seiner Chronik Ende des 11. Jahrhunderts, daß Ramiro außer jenem Gotteshause noch einen gewölbten Palast von wunderbarer Arbeit ganz ohne Holz hier erbaut habe, offenbar unsere Halle; und später, daß der Palast in eine Kirche verwandelt sei (palatium in ecclesiam versum), in der zur Muttergottes gebetet würde. Auch der Mönch hielt daher die Halle für einen Palast, aber Ramiros Werk, was um so erklärlicher ist, als die Palastgebäude Ramiros (palatium cum balneis) nicht mehr erwähnt werden, vielleicht schon nicht mehr da waren.

Es erzählt ferner die Chronik von Albelda (a. 883), daß der König Ramiro ecclesiam et palatia erbaut habe; der Bischof von Salamanca, D. Sebastian, schon vor 880, rühmt die Schönheit jener Michelskirche und der nahe dabei erbauten Paläste mit Bädern desselben Königs. Also auch hier bereits der Glaube an die

Erbauung aller drei Gebäude durch Ramiro. Doch werden überall der Palast oder die Paläste nachdrücklich gerühmt.

Aus obigen Feststellungen und der Inschrift geht jedoch völlig klar hervor, daß Ramiro die vielleicht schon hundertjährige Königshalle vorfand und herstellen ließ, dann ganz in der Nähe die Kirche seines Schutzengels, des heiligen Michael, erbaute, sodann aber der Halle weitere königliche Wohngebäude zu dauerndem Aufenthalte, selbst mit Bädern ausgestattet, für sich zufügte; die Gruppe war sicher von nicht unerheblichem Umfange, auch zum Winteraufenthalt geeignet, denn der König starb sogar hier 850 im Februar.

In der Halle errichtete er kurz vor seinem Tode den Marienaltar; der Bau wurde aber noch zwei Jahrhunderte lang als palatium bezeichnet, wenn auch bald nur

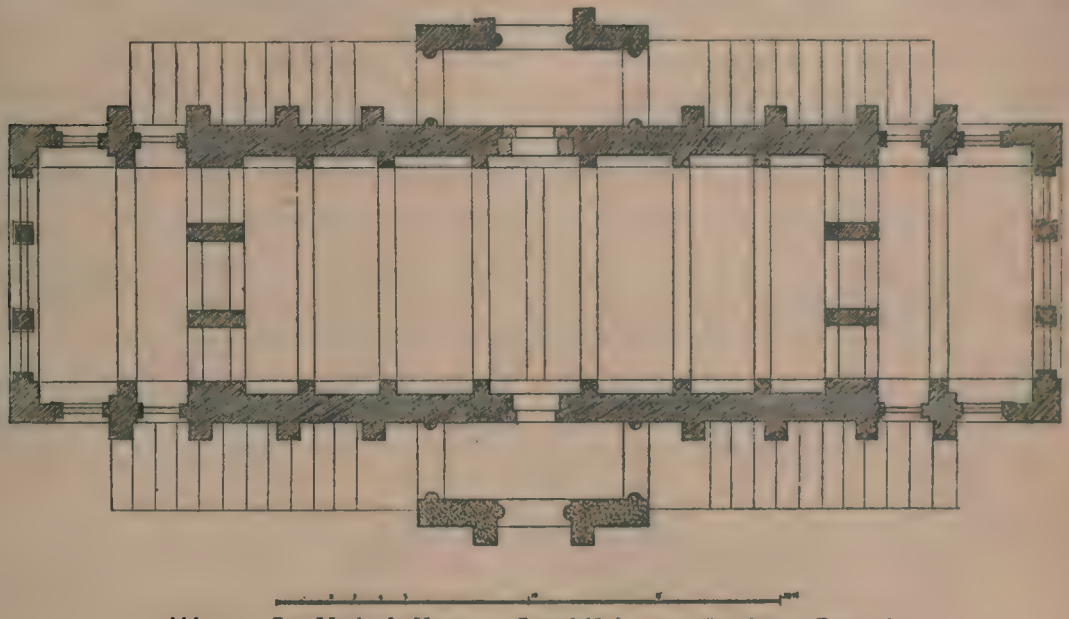


Abb. 11. Sta. Maria de Naranco, Grundriß im ursprünglichen Zustande.

noch gottesdienstlichen Zwecken dienend. Die anderen Wohngebäude und Bäder sind zeitig verschwunden.

Dieser klare Sachverhalt mußte notwendig hier nochmals aufgeführt werden, weil noch die jüngsten Beurteiler des Gebäudes, insbesondere Lampérez y Romea, an der kirchlichen Bestimmung der Halle oder wenigstens ihrer Erbauung durch Ramiro festhalten.

Es ist dabei völlig sicher, daß die Halle zu Naranco in bezug auf ihre Entstehungszeit nicht nur als vor Ramiros Zeit, sondern mit Wahrscheinlichkeit als etwa hundert Jahre früher entstanden angesehen werden muß.

Die Inschrift von 848 nennt das Gebäude: nimia vetustate consumptum. Das ist bei seiner vortrefflichen ganz massiven Bauweise natürlich nur so zu deuten, daß es damals bereits sehr lange gestanden hatte und schadhaft geworden war. In bezug auf die dem Tonnengewölbe fest aufliegende Dachdeckung, die auch seit Ramiro ohne Zweifel noch mehrmals ganz erneuert ist, und die ursprünglich keinesfalls die gegenwärtige gewöhnliche Hohlziegeldeckung gewesen sein kann, ist das ohne weiteres zu verstehen.

Jedenfalls aber setzt der Ausdruck „durch allzu großes Alter verbraucht“ eine beträchtliche Zahl von Jahrzehnten voraus; er könnte Jahrhunderte bedeuten.

Die asturischen Könige waren Westgoten, als welche sie sich noch lange bezeichneten, die Nachfolger der alten in Toledo Hof haltenden. Nach der Schlacht am Guadalete 711 zogen sich die Reste des germanischen Volkes mit ihrem Fürsten in das schwer zugängliche wilde Bergland Asturien zurück, in dem erst in der Folge Städte entstanden. Die Hauptstadt Oviedo erstand Ende des Jahrhunderts an Stelle der einstigen römischen Niederlassung Ovetum; vorher war Gijon am biskayischen Meere der Hauptort. Ältere Bauwerke sind in Asturien nicht nachgewiesen, römische scheinen überhaupt zu fehlen. So ist eine bauliche Tätigkeit in jener verlassenen Gegend nicht anzunehmen, ehe das neue spanische Königtum sich aufbaute und die Rückeroberung der Halbinsel ins Werk setzte, zu der es 750 Jahre gebrauchte. Es ist bekannt, daß der etwas mythische Pelayo, der erste königliche Feldherr der verjüngten Westgoten im Norden, angeblich der letzte Sproß aus König Leovigilds Stamme, anfänglich mit seinem Heere in Höhlen — insbesondere der gewaltigen von Covadonga — seine Zuflucht gefunden haben soll.

A B

Abb. 12. Naranco, Pfosten von Brüstungen.

So dürfte die Königshalle erst nach jenen Tagen, vielleicht um 740 bis 750 erstanden sein, als erster Bau der neu erstarkenden Königsmacht, vielleicht unter Alfonso I. (739—757).

Weiter läßt sich hierfür anführen:

Stilistisch und künstlerisch steht unsere Königshalle beinahe ganz allein. Die Bauwerke Ramiros, so selbst die nahe Kirche S. Miguel de Lino, sind darin von ihr höchst verschieden, auch baulich weiter entwickelt; schon für die aus Alfonsos II. (792—842) Zeit gilt das. Dagegen steht noch in Asturien, ebenfalls ganz einsam auf einer Höhe, wohl 30 km weiter südlich, die kleine Kirche Sta. Cristina de Lena, ein Bauwerk nicht nur ebenfalls ganz einzigartiger uraltertümlicher Anlage, sondern ohne jeden Zweifel von derselben Hand, wie unser Palast. Selbst ihr Tonnengewölbe mit Gesims, Gurten und scheibenartigen Hängekonsolen ist genau so gebildet wie dort. Die Kapitelle zeigen an ihren Blättern die gleichen merkwürdigen Rippungen, die ich oben bei der Beschreibung der Säulenknäufe von S. M. de Naranco erwähnte. Diese kleine Kirche nun besitzt in der Altarwand eine Brüstung aus Marmor, reich ornamentiert, im reinsten altwestgotischen Stile, wie wir solche in Mengen in Toledo, Mérida und anderen westgotischen Städten — doch nur aus der Zeit vor dem arabischen Einbruche kennen; wir haben hier das letzte Stück dieser Bildung. Nachher treten ausschließlich neue Gestaltungen auf. Wir müssen demnach diesen Kirchenbau sicher noch den letzten alten Westgoten zuschreiben, wenn auch vielleicht erst den nach Norden geflüchteten; ohne Zweifel kann also

der unverkennbar gleichzeitige Saalbau zu Naranco ebenfalls kaum nach der Mitte des 8. Jahrhunderts entstanden sein.

Mehrere steinerne Bruchstücke, die in Naranco ausgegraben sind, bestätigen dies, so die Reste von Brüstungen, die wohl die Zwischenräume der äußeren Hallenbögen füllten, und von denen einige ganz besonders charakteristisch sind: Pfosten mit Männergestalten, die Streitäxte halten (Abb. 12), ferner eine reich durchbrochene Platte (Abb. 13), die freilich auch eine Fensterplatte sein könnte, deren Höhenmaß von 65 zm aber darauf hinweist, daß sie in die noch erkennbaren Geländereinschnitte der Säulen der beiden Aussichtshallen gehören wird. So habe ich sie eingezeichnet. — Alle diese Reste sprechen in ihren Formen spätestens vom 8. Jahrhundert, nicht vom 9.

Meine Abbildungen beruhen auf eigenen Aufnahmen und auf denen von D. Amador de los Rios in den Monumentos arquitectonicos de España. Sie sind nach bestem Wissen und Vermögen getreu; trotzdem wäre eine ganz genaue Aufnahme nebst Ausgrabungen des umgebenden Bodens für die ganze germanische Welt von höchstem Werte.

Wie oben dargelegt, läßt die bauliche Anordnung unserer Halle keine andere Deutung zu, als daß sie zu einer Versammlungshalle zu dienen bestimmt war. Und zwar zeigt sie eine so klare Typik, daß man in ihr überhaupt das Musterbeispiel für ein solches Bauwerk findet, in einer damals bereits feststehenden und altherkömmlichen Grundform, die übrigens auch nachher so lange maßgebend war, als solche Hallen gebaut wurden. Diese ungemein wichtige Tatsache ist bis heute noch nicht bemerkt worden; noch weniger sind aus ihr die notwendigen Folgerungen gezogen.

Die wichtigste davon ist die:

Die germanischen Herrscher haben im hohen Norden wie in Deutschland und in den eroberten Ländern Südeuropas sehr frühzeitig ihrer Stellung durch die Erbauung großer Empfangshallen künstlerischen Ausdruck gegeben. Diese waren bestimmt zur Erteilung von Empfängen für Fremde, Gesandtschaften, Gäste, aber auch für große politische Handlungen, wie sie in den späteren Entwicklungszeiten in den Reichstagen und ständischen Versammlungen ihren Höhepunkt fanden.

Zugleich waren diese Hallen zur Abhaltung der nun einmal von jeher üblichen großen Gastereien und Festlichkeiten der geeignete Ort.

In ältester Zeit waren sie von Holz, am längsten im skandinavischen Norden.

Ich habe im Anfang bereits auf diese nicht mehr ganz neuen Dinge hingewiesen. Aber was das Wichtigste hierbei ist und bisher unbekannt war, ist das, daß diese Hallen seit der ältesten Zeit nach einem bestimmten Schema errichtet wurden, dessen klarstes Beispiel die von Naranco, dessen großartigstes das Goslarer Kaiserhaus bildet.

Die profanen Herrscherhallen treten in diesem Sinne als eine völlig selbständige, nach bestimmten Grundzügen durchgebildete Gebäudeklasse neben die der kirchlichen Basiliken.

Sie sind für uns um so wichtiger, als sie nicht, wie jene, fremd-südländischen, ja vielleicht sogar — wie man neuerdings findet — morgenländischen, sondern rein nordisch-germanischen Ursprungs zu sein sich rühmen können.

Und es sind, wie ihre zwei klassischen Beispiele es beweisen, große künstlerische Taten bereits alter Zeit, — auf die wir „germanischen Barbaren“ gegenüber dem Kulturgeprahle der Südwestländer stolz hinweisen können.

Denn es ist offen zutage liegend, daß sich der Hochmut der Südeuropäer auf ihre „zweitausendjährige Kultur" vorwiegend auf die dort vorhandenen steinernen Kunstdenkmäler alter Zeit stützt, wenn auch Engländer, Spanier, Franzosen mit den römischen Werken in ihren Ländern nicht mehr als wir zu tun, selbst die Italiener an den ihrigen recht geringen Anteil haben. Denn die wichtigsten Bauwerke der Römer sind von Syrern gebaut, und ihre Bildwerke von Griechen gemeißelt.

Jene von den germanischen „Barbaren" überschwemmten Länder aber treten erst seit 1400 Jahren und erst nach ihrer Neubefruchtung durch nordisches Edelblut untereinander in immer wachsenden künstlerischen Wettkampf; gerade Italien wurde erst durch diesen Zufluß daran teilzunehmen befähigt, und zwar lediglich in seinem nördlichen Teile, während der südliche dabei höchstens für die Zeit in Frage kommt, als Sarazenen und Normannen ihm frisches Blut zuführten.

Dergleichen Fragen sind heute durch unsere Feinde aufgeworfen und in traurig-selbstschmeichlerischer Art beantwortet worden, was ihnen zu unendlich törichter Überhebung Anlaß gibt. So wird unser Bauwerk mit seinesgleichen ein für uns um so wertvolleres Gegenzeugnis.

* * *

Die germanischen Herrscherhallen blicken auf ein hohes Alter zurück, wie die Geschichtsquellen nachweisen. Die älteste klare Beschreibung einer solchen bietet uns der Bericht des Griechen Priskos, der 448 n. Chr. von Kaiser Theodosius zu dem gewaltigen Hunnenkönige gesandt wurde. Er beschreibt die gesamte Anlage des aus Holz erbauten Hunnendorfes, in dem der Palast in einem noch besonders abgegrenzten und von Speise- und Frauenhäusern umgebenen Raume, durch bequeme Treppen zugänglich, also höher und quer gelegen war. Der Eingang war in der Mitte der vorderen Langseite, gegenüber der Hochsitz und das Lager des Königs, die Sitze seiner Großen und der Gäste längs der Wände; andere Türen an den Giebelseiten.

Der Bau war von Holz; Priskos gibt dazu ausdrücklich an, daß dieses, wie die Steine zu dem ebenfalls erwähnten Badehause, aus der Ferne herbeigebracht wurde, und daß der Baumeister des letztgenannten Bauwerks ein Fremder, ein Mann aus Syrmium, war.

Keinesfalls war auch die ganze Dorf- und Palastanlage nach hunnischem Brauche gestaltet. Da Römer und Byzantiner sich des Steins bedienten, das gesamte Dorf mit Palast aber nur Holzbauten umfaßte, müssen die Baumeister Germanen gewesen sein, von denen die Hunnen zahlreiche, insbesondere Ost- und Westgoten, mit sich schleppten.

Die Halle stimmt denn auch in der Anlage durchaus mit den anderen uns bekannten nordischen überein. Die im Beowulflied beschriebene Halle Heorot zeigt völlig die gleiche Anordnung; das Lied ist ein Jahrhundert jünger.

Von Bedeutung sind sodann die nordischen Königsäle, von denen wir seit dem Schlusse des 10. Jahrhunderts bis ins 13. Nachricht haben; meist sind sie von Holz, doch befinden sich später ausnahmsweise auch steinerne darunter.

Um 1000 hatte Olaf Trygvasen bei Drontheim den ersten Königshof erbaut; den folgenden Olaf der Heilige. Der Saalbau hieß Hirdstofa (Ratstube) und hatte eine Tür an jedem Ende; mitten an der hinteren Langwand stand der Hochsitz des Königs, rings an den Wänden saßen seine Räte und Gäste, von ersteren 60, von den Gästen in der Regel 30. Danach läßt sich die Größe des Raumes ermessen.

Um den Hof lagen weitere Gebäude, daneben eine Schloßkapelle. Magnus der Gute errichtete dort einen Königshof mit einem steinernen Saal, der später als Kirche benutzt wurde; dabei eine Schloßkapelle.

Isländische Berichte sprechen von sehr großen Gasthallen, so von einer, die 105 Ellen lang und 14 Ellen breit war.

Auch kleinere Hofanlagen hatten Hallen; allen war eigen, daß sie mit der Nordwand nach dem Berge zu lagen; an ihr war der Hochsitz. Die gegenüberliegende Eingangs-Südseite war also Talseite.

Überblicken wir diese Gepflogenheiten, so finden wir sie alle in Naranco zu einer typischen Form zusammengefaßt: Langbau an der Berglehne mit dem Haupteingang von der nordöstlichen Talseite her; der Königsplatz an der gegenüberliegenden Langseite, was sich darin ausspricht, daß man von der dortigen Vorhalle in die Halle mehrere Stufen hinabsteigt, während man von gegenüber hinaufsteigen mußte. An beiden Enden offene Bogenhallen mit Geländern, vielleicht auch zu Verkündigungen an das Volk bestimmt.

Die Halle selber hat sieben Gewölbeteile auf Bogen, von denen der mittlere am breitesten ist. — Darunter ein Erdgeschoß von drei Räumen.

Eine fast genaue Wiederholung dieses Schemas finden wir nun in Goslar: Am östlichen Bergabhange gelegen, hat die Halle sieben Abteilungen, von denen die mittlere die breiteste ist. An ihrer Bergseite der Hochsitz des Kaisers, an beiden Enden Vorräume mit offenen Hallen davor, die diesmal die beiden Treppen aufnahmen. Das nordische Klima forderte mehr Licht, deshalb sind die sieben Bögen der Vorderseite nach dem Tal zu offen; dagegen ist die Rückseite ganz geschlossen. Die Abweichungen sind durch das Klima begründet, da der im Süden so beliebte Luftzug von beiden Enden her hier schwer erträglich gewesen wäre. Die Treppen sind zweiflügelige Doppeltreppen mit Halle über der Mitte, wie dort.

Das hohe Untergeschoß ist gewölbt und enthält eine Reihe stattlicher Räume.

Der Saalbau Heinrichs des Löwen aus dem Ende des 12. Jahrhunderts zu Braunschweig, die Dankwarderode, hat hohes Untergeschoß von sieben Fensterachsen, mitten davor die Freitreppe zur oberen Halle. Das Untergeschoß hat eine längslaufende Bogenstellung, die den Fußboden des oberen Saales trägt. Die Siebenteilung des oberen Saales selber ist nicht ganz regelmäßig, da die Fenstergruppen im Rhythmus wechseln. Die Burg war eine Wasserburg, daher liegt die Rückfront längs des Grabens.

Die frühgotische Haakonhalle zu Bergen[1]) liegt wieder am Abhang; ihre sieben Fenster der Vorderfront gehen bergab, die Rückseite ist geschlossen. Das hohe Untergeschoß ist noch einmal unterkellert und hat drei Wohnräume. Wo der Zugang lag, ist nicht mehr sicher zu ermitteln; vermutlich an den Enden. Heute führt eine Treppe von einer Giebelseite her; wohl einst ein zweiter Aufgang am anderen Giebel. Der Hochsitz war sicher einst an der geschlossenen Langseite, da beide Giebel ganz symmetrisch große Maßwerkfenster besitzen.

In der Nähe die Schloßkapelle.

Die kleineren Hallen der Hohenstaufen zu Wimpfen, Gelnhausen, Seligenstadt, Eger zeigen das Schema bereits schon in Umbildung: lange eingebaute Säle meist mit 1—2 Freitreppen vor der bogenreichen Hauptfront nach Süden; die Kapellen im rechten Winkel dazu anstoßend; immerhin ist die frühere Anordnung noch nachwirkend. Die eingetretenen Umgestaltungen folgten aus der Einfügung des

(1) H. Fett, Gamle norske Hjem, S. 19 u. 20. Kristiania 1906.

sich langsam verkleinernden Saales in den baulichen Körper der Schlösser und der steigenden Wichtigkeit der an Zahl wachsenden Wohnräume auf gleicher Höhe.

Nach obigen Darlegungen haben wir in Naranco bei den Südgermanen des 8. Jahrhunderts die bereits bis zum letzten durchgebildete Grundform vor uns, die im Norden, wo das Germanentum lebendig blieb, noch im 13. auftritt.

Übereinstimmend ist bei allen diesen Bauwerken die Querlage meist am Bergabhange, die geschlossene Rückfront mit dem Platz des Fürsten davor, die mächtige Querachse, und bei den größeren die Endhallen; die Treppen entweder in der Mitte oder in Verbindung mit den letzteren an den Enden. — Dazu die Siebenteilung des langen Mittelraumes. Außerdem das hohe bewohnbare Untergeschoß von meist drei Räumen.

Die Hauptfront ist die Talseite, in der Regel Süd- oder Ostseite, nie die Nordseite.

Die hölzernen Hallen stimmten (natürlich konnten sie anfänglich kein Untergeschoß haben) in diesen Grundzügen mit den steinernen so durchaus überein, daß wir annehmen dürfen, daß ihnen auch die Siebenteilung der Langhalle eigen war. Die mittlere größte und Hauptachse war ja stets vorhanden und durch Eingang und Königssitz gegenüber ausgesprochen.

Später waren selbst sie zweistöckig; die großartige Vorgängerin der steinernen Haakonhalle in Bergen wurde von Öistein Magnussön 1107—10 in Holz derart aufgebaut, daß ihr von Hallen umgebener Saal ebenfalls im oberen Geschosse lag, „als das prächtigste Holzgebäude, das in Norwegen je errichtet ist“[1]). Von der oberen Halle führte eine Treppe hinunter zu der Apostelkirche.

Bezeichnend bleibt dazu, daß der Saal stets nur noch das oft offene Dach über sich hatte; eine Gewohnheit, die sich auch auf der Wartburg und selbst noch in Marburg bestätigt, hier am wohl letzten deutschen großen Hochsaal auf einer Fürstenburg. Im übrigen dürften die beiden Riesensäle in Norditalien zu Padua und Vicenza ebenfalls heranzuziehen sein, beide in rein langobardischem Gebiete gelegen.

Es darf nicht unterlassen werden zu bemerken, daß einem Forscher, wie Viollet le Duc die Eigenart des Gegenstandes nicht entgehen konnte. Freilich sind ihm steinerne Säle der Frühzeit unbekannt geblieben, er erklärt aber in seinem Artikel „Salle“, daß schon für die Merowinger (die er freilich auch gleich als „Barbaren aus dem Nordosten gekommen“ bezeichnet) der Saal eine besondere Rolle gespielt habe, „um darin ihre Vasallen zu versammeln und jene homerischen Gastmähler abzuhalten, die so lange dauerten, als es an Essen und Trinken noch etwas zu verzehren gab.“ Auch die Landwohnungen der Anführer hätten in der Hauptsache aus dem Saalgebäude bestanden, das ihnen zugleich als Wohnung diente und geeignet war, größere Versammlungen aufzunehmen (hier wieder Erdgeschoß und oberer Saal erkennbar), umgeben von kleineren Gebäuden für Knechte und Bauern, Vieh und Vorräte. „Der Saal gehört daher den nordischen Rassen; man findet ihn überall, wo diese sich niederlassen, in Britannien, Germanien, Gallien. Er bildet also eine der wichtigsten Bauaufgaben des Mittelalters, eine derjenigen, die sich am wenigsten ändern von den ersten Jahrhunderten an bis ins 17., zugleich eine der schärfest umgrenzten, wohl weil ein jeder von jeher genau wußte, was der Begriff des Saales bedeutete.“

Es ist erfreulich, daß auch Dohme seiner Besprechung des Kaiserhauses[2]) hinzufügt: „Das Schema der romanischen Schloßbauten mit dem großen Palas, jenem

(1) H. Fett, a. a. O. S. 16.

(2) R. d. Geschichte der Deutschen Baukunst, S. 110. Berlin 1887.

weiten Hallenbau, in dem sich das Gesellschaftsleben der Männer abspielt, der Terrasse vor demselben und der zu ihr führenden Freitreppe .... hat schon eine Zeit ausgebildet, bis zu der kein Denkmal hinaufreicht. In Goslar ist es bereits vollkommen fixiert; seine Anfänge gehen zurück in die Nebel der Wander- und Heldenzeit." — Was würde Dohme gesagt haben, wenn er in unserem spanischen Saal das geahnte Urbild noch gesehen hätte, das in Wirklichkeit in die germanische Vorzeit hinaufragt!

Mangelt es in Frankreich an frühen Beispielen von freistehenden Sälen, insbesondere von Königsälen, vollständig, in England ebenso, so wird in der Geschichte doch auch solcher gedacht, und gibt es in beiden Ländern mittelalterlicher Saalbauten wenigstens eine ganze Zahl. So sind die bekannten großen und kleinen Hallen Englands ohne Zweifel Nachkommen der altgermanischen Fürstensäle.

Zu allerletzt und ganz spät aber — wunderbar! — taucht die Königshalle der Germanen nochmals auf mit allen ihren Kennzeichen, dem hohen dreigeteilten Untergeschoß, dem Riesensaal darüber, der mächtigen Querachse mit zwei sich gegenüberliegenden Eingängen in der Mitte des Langbaues, den doppelten Freitreppen davor — und gar mit je drei gewaltigen Saalfenstern zu seiten des Mittel-Einganges, also — sieben Achsen! Das ist: im höchsten Meisterwerk unserer deutschen Renaissance, dem neuen Lusthaus zu Stuttgart, das 800 Jahre später als eine fast getreue Wiederholung unserer Königshalle zu Naranco erstand (Abb. 14). Anstatt der Aussichtshallen an den Enden umzog eine Schauterrasse das ganze herrliche Bauwerk, doch auch die beiden Enden durch die Ecktürmchen betonend, — und ein gewaltiges Tonnengewölbe aus Holz überspannte den oberen Festsaal, tief ins Dach reichend.

Ich habe schon an anderen Stellen und oft darauf hingewiesen, daß in unserer deutschen Renaissance nichts italienisch oder antikisierend ist, als ein Stück des Kleides, in das sie sich hüllt; daß ganz im Gegenteil deutsche Art und deutsche älteste Kunstweise von neuem aufersteht, wie das am unverkennbarsten im deutschen Holzbau des 16./17. Jahrhunderts hervortritt. Man bezeichnet ihn zwar ganz unverständig als einen Teil der deutschen „Renaissance", obwohl er nicht das geringste mit der italienischen Formenwelt, selbst nicht mit der gotischen zu schaffen hat. Er ist vielmehr in Wirklichkeit ein Wiederinslebentreten der kaum schlummernden Überlieferung germanischer Zimmermannskunst aus früh-vormittelalterlicher Zeit, heute so deutlich als solche zu erkennen, daß kein Sträuben dagegen mehr helfen kann.

Mag es von den Klugen als ein bloßer Zufall bezeichnet werden, daß das jammervoll zerstörte bauliche Meisterwerk unseres 16. Jahrhunderts ein fast genaues Abbild ist des noch stehenden germanischen Meisterbaues in Spanien aus dem 8. Jahrhundert, — mag die Möglichkeit einer damals noch wirkenden uralten Überlieferung als ganz ausgeschlossen angesehen werden, — ein Zufall kann die Tatsache nimmermehr sein, daß die Kunst eines Volkes tausend Jahre hindurch immer von neuem zu denselben Gestaltungen gelangte: um so weniger, als sich Gleiches anderweitig derartig bestätigt, daß wir die Übereinstimmung der Einzelformen auf besonders wichtigen Gebieten der bildenden Kunst von den ältesten Zeiten her bis heute nachzuweisen vermögen, also über eine Reihe von Jahrtausenden hinaus.

In diesem Sinne erscheint uns jene oben berührte Tatsache nicht mehr als eine „fast lächerliche" Zufälligkeit, sondern als ein blitzender Lichtstrahl aus der Ewigkeit. Jahrtausende sind auch hier wie ein Tag!

* * *

Es bestehen übrigens noch zwei der wichtigsten deutschen Königshallen, wenigstens in Überresten, in deutschen Landen, die der eben entwickelten und dargestellten Grundform zu widersprechen scheinen: die zwei karolingischen zu Aachen und Ingelheim. Inwieweit die zu Nymwegen zu der einen oder anderen Gruppe gehört, müssen die noch nicht veröffentlichten Ergebnisse der neuerdings veranstalteten Ausgrabungen und Untersuchungen erst sicherstellen.

Jene beiden Hallen zeigen eine andere Grundform: die des langen Saales mit halbrunder Nische am Ende für den Königsitz, die sogenannte Basilikenform. Offenbar ist hier südlicher Einfluß wirkend gewesen, und so die italienische Grundrißgestalt an die Stelle der nordischen getreten. Wenigstens was Ingelheim anlangt, ist dies völlig klar zutage liegend. In Aachen sind in den Untergeschossen des Kaisersaales, des heutigen Rathauses neuerdings (und jetzt wieder) erhebliche Ausgrabungen und Untersuchungen veranstaltet, deren Ergebnisse leider auch noch zurückgehalten werden. Es ist aber als festliegend anzusehen, daß hier schon vor Karl dem Großen ein merowingischer Lang-Saalbau des alten Typus vorhanden war, der quer oben am Bergabhange gelegen eine mittlere Querachse zeigte, ausgesprochen durch zwei sich gegenüberliegende mittlere Eingänge, und im hohen Untergeschoß fünf ansehnliche Räume, im Geschoß darüber den Königsaal enthielt.

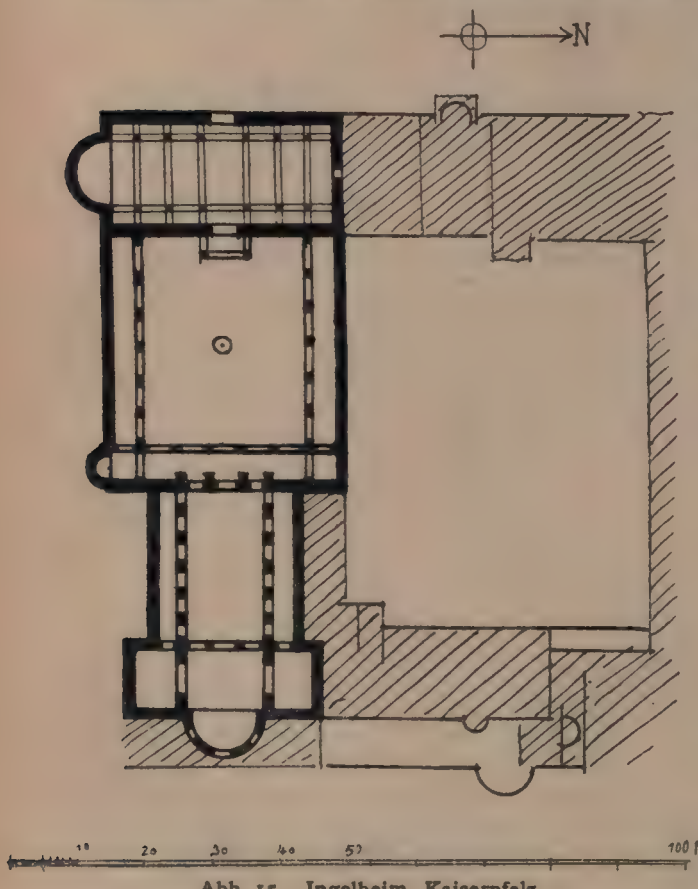


Abb. 15. Ingelheim, Kaiserpfalz

Ob dieser ebenfalls nur fünf, oder doch sieben Fensterachsen zählte, muß dahingestellt werden; ich neige mich letzterer Ansicht zu, weil in Naranco der untere Mittelraum ebenfalls fünf Abteilungen, nur der obere sieben hat.

Die ohne Zweifel einst, wie in Goslar, in Bogenstellungen nach Süden geöffnete Hauptfront überragte stolz den mächtigen Palasthof, der auch eine kleine Kirche einschloß.

Karl der Große gestaltete die ganze Anlage auf das großartigste aus. Er erneuerte den Königsaalbau, indem er dem Anschein nach den oberen Saal mit einer Apsis nach Westen zu erweiterte und ihm so die Gestalt der Basilika gab; wenigstens läßt sich der halbrunde Ausbau der westlichen Giebelseite, heute Unterbau des Westturms kaum anders deuten. Die nordsüdliche Querachse des Langbaues ist aber beibehalten; ihre Verlängerung trifft die Mitte der großartigen Pfalzkirche, die Karl weiter unten am Abhange neu erbaute.

Die noch völlig erkennbare Anlage der Pfalz zu Ingelheim (Abb. 15) bestätigt jene Annahme, da auch hier der Saal die Basilikenform mit Nische am Ende hat; zugleich wendet er wieder seine Hauptfront, hier die östliche, der in der Querachse liegenden Pfalzkirche zu und hat seine Eingänge in der Mitte der zwei Langseiten. Die Apsis des Saales liegt, ganz wie in Aachen, links von dieser Achse.

Die Ingelheimer Pfalz, deren Vollendung erst Ludwig der Fromme durchführte, zeigt von allen die planmäßig in sich geschlossenste und einheitlichste Gestalt und verkörpert offenbar das Pfalz-Ideal der damaligen Zeit, allerdings im Sinne karolingischer Kunst, die ohne Zweifel als stark verrömert zu bezeichnen ist. Das prägt sich in der vollendeten Symmetrie des Hauptteiles deutlich aus, der durch die verschwundenen, nördlich gelegenen, umfangreichen Wohnbauten erst vervollständigt wurde. Auch diese müssen sehr regelmäßige Anlage gehabt haben; vor allem tritt die durchgeführte Parallelität und Rechtwinkligkeit aller Mauern des gesamten Grundrisses auffällig hervor, die die Planmäßigkeit der ganz neu erstehenden Anlage erweist.

Aber unsere Ergebnisse der Vergleichung der verschiedenen Königshallen führen auch hier zu der Lösung einer bis heute offen gebliebenen Frage:

Der Königsaal, die aula regia, ist bisher von allen Beurteilern (v. Cohausen, Clemen) als einfache, dreischiffige Säulenbasilika mit je zehn Säulen längs der Langseiten angenommen, obwohl die höchst unbequeme Enge dieser Säulenstellungen offenbar auffiel und nur durch eine regelmäßige Einteilung der Saaldecke begründet wurde. Ganz sicher widerstrebt aber diese Lösung den gegebenen Verhältnissen.

Sobald wir dagegen die hergebrachte, gewissermaßen obligatorische Siebenteilung (siehe Abb. 15) annehmen, ist sofort alles in Übereinstimmung, sowohl in bezug auf die Mauer- und Achsendurchführung, als auf die künstlerisch überhaupt dann erst mögliche Saalgestaltung. Die Lösung ergibt sich sofort als die allein zulässige und bestätigt aufs neue die Typik der Saalgrundrisse nachdrücklich.

Ähnliches wie von Ingelheim läßt sich auch von der Aachener Kaiserpfalz sagen, insoweit, als Karl der Große aus einer unregelmäßigen älteren germanischen Gebäudegruppe ebenfalls eine regelmäßige und durchgeführt rechtwinklige machte (Abb. 16).

Unter Beibehaltung des überragenden quergestellten Königsaales verlängerte er dessen Querachse nach Süden und erbaute weiter unten an Stelle dort einst gelegener römischer Bäder seine neue Palastkapelle, den berühmten Zentralbau des Münsters; den Zwischenraum bildete er zu einem langen Hofe aus, nachdem die kleine darin gelegene merowingische Kirche beseitigt war. Der Riesenhof ist heute noch wohl erkennbar, obwohl seine Ostseite jetzt durch eine etwas schräg laufende neue Häuserzeile gebildet wird. Seine Mitte zierte vermutlich einst das Theoderichdenkmal aus Ravenna. Vor dem Kircheneingang wurde nach Westen zu bis zu der Pfalz-Umfassung der erst durch Ludwig den Frommen vollendete Vorhof angelegt, nun die eigentliche Verbindung des Palast- und Dombezirkes mit der Stadt Aachen darstellend. Um die Kirche lagen zahlreiche Häuser für Priesterschaft und Fremde, Schulen u. dgl. Das Ganze scheint, wie schon Reber meint, durch eine feste Mauer zu einem regelmäßig geformten geschlossenen Palastgebiet zusammengefaßt gewesen zu sein. Gewiß nach dem Vorbilde des Theoderichpalastes zu Ravenna und des noch heute stehenden Diokletianschlosses zu Spalato. In Ingelheim war dieses Ideal der karolingischen Herrscher dagegen gleich von Anfang an geplant und verwirklicht.

Wenn in Aachen und Ingelheim an die Stelle der Königshalle mit Eingängen oder Hallen an den Enden und dem Hochsitz inmitten vor der geschlossenen hinteren Langwand der Langsaal mit halbrunder Apsis am Giebel für den Hochsitz des Königs trat, so braucht das Vorbild dafür übrigens doch noch nicht die Basilika im Flavierpalast zu Rom oder ein anderer südlicher Palastbau gewesen zu sein; eher dürfte die viel näher liegende gewaltige Basilika zu Trier hier die Anregung gegeben haben, die ja längere Zeit merowingischen Königen als Saal gedient hatte.

Jedenfalls sind aber selbst an den beiden karolingischen Sälen die meisten der herkömmlichen Grundzüge der germanischen Hallen noch erkennbar: die Querstellung am Abhange oder mit der Rückfront längs der Umwallung, die Anordnung der Eingänge mitten in der langen Hauptfront, also die alte Querachse, in Aachen auch das hohe Untergeschoß. Übrigens findet sich bei beiden Sälen an der zweiten Schmalseite eine Art Vorhalle, in Aachen mit einem älteren Turm verbunden, wie eine Erinnerung an die sonst üblichen Endhallen.

Selbst der Aachener Saal kann in dem nicht mehr vorhandenen Hauptgeschosse sehr wohl die Siebenteilung gezeigt haben, wenn auch das neuerdings ausgegrabene Untergeschoß nur fünfteilig ist (Abb. 16). Denn genau das gleiche haben wir in Naranco: Der Saal ist der Quere nach in sieben Teile geteilt, während das Untergeschoß deren nur fünf zeigt.

Es drängt uns aber auch der in seiner allgemeinen Anordnung abgerundetste Palastbau, der Ingelheimer, im Verein mit allen übrigen die Gewißheit auf, daß die Königshalle in allen Fällen nur den wichtigsten und feststehenden Teil einer oft großartigen planmäßigen Gesamtanlage bildete. Im Norden handelt es sich ausnahmslos in den in Frage kommenden Fällen um geschlossene Königshöfe. Seit christlichen Zeiten gehörte dazu auch stets eine Kirche, außerdem häufig noch eine besondere Palastkapelle. — Bei dem Heiden Attila fehlte dergleichen natürlich noch, dagegen sind die zahlreichen Wohngebäude rühmend erwähnt, die den Saal umgaben; auch ein besonderer Eingangsbau zu dem Palastringe.

In Naranco haben wir ähnliches ebenfalls anzunehmen; die Wohngebäude und Nebengebäude, wie wohl auch die Kapelle waren jedoch ursprünglich wohl, wie später im Königshof Magnus des Guten, von Holz, und nur die Königshalle von Stein.

Alles dies war natürlich nach hundertjähriger Dauer „nimia vetustate consumptum", und so erklärt es sich ganz ohne Zwang, daß Ramiro I. bei Herstellung der steinernen Halle ringsum neue königliche Wohngebäude mit Bädern aufführte und als frommer Knecht des Herrn nicht nur im Hochsaal einen Altar aufstellte, sondern auch in allernächster Nähe die in ihrer Art großartige Kirche S. Miguel neu errichten ließ, das kirchliche Meisterwerk seiner Tage; diese vielleicht noch innerhalb des eigentlichen unregelmäßigen Palastbezirks, der, wie erwähnt, auch einen ansehnlichen abgeschlossenen Obstgarten umfaßte.

Die unsymmetrische, mehr nach malerischen Gesichtspunkten gebildete Plangestaltung der Königshöfe blieb, sich auf die späteren mittelalterlichen Schloßbauten der Fürsten übertragend, auch fernerhin im Norden gebräuchlich bis zum Eindringen der italienischen oder französischen Mode der Symmetrie. Selbst noch das Heidelberger Schloß steht im ähnlichen Gegensatz etwa zu Gottesau oder Aschaffenburg.

Von diesem Gesichtspunkte aus besonders anziehend ist der Gegensatz zwischen dem karolingischen Aachen-Ingelheim, ebenfalls südlichem Einflusse die planmäßige Regelmäßigkeit ihrer Anlage dankend, und dem Palast der Salier zu Goslar, zuletzt den Schlössern der Hohenstaufen.

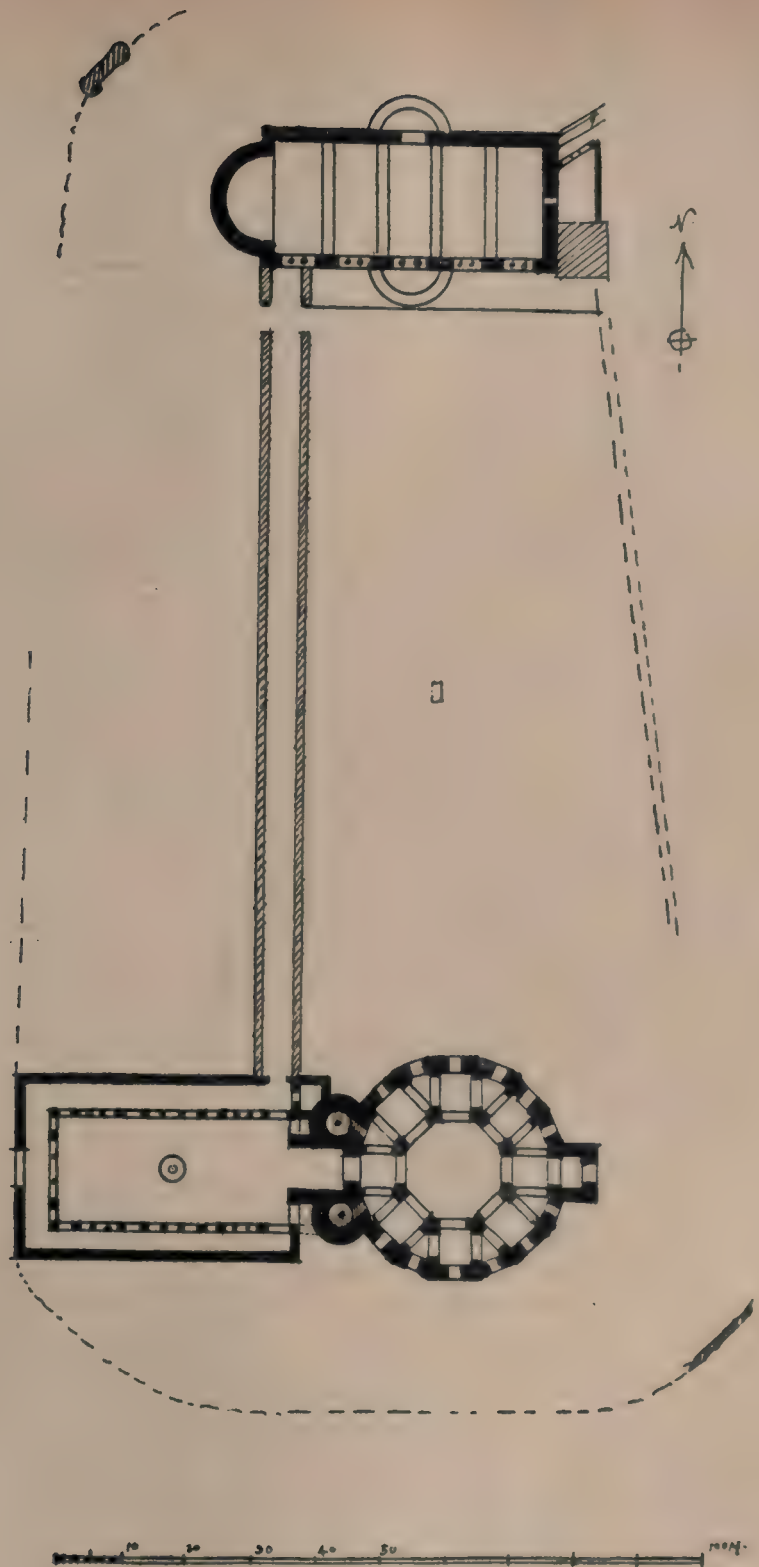


Abb. 16. Aachen, Kaiserpfalz.

Aachen mit seinem gewaltigen Palatium, seinen großartigen umgebenden Gebäuden und seiner unvergleichlichen Pfalzkirche, die sich in dem schönen und großen Vorhofe nach der Stadt zu öffnete, war in jenen Zeiten ohne allen Zweifel der Gegenstand größter Bewunderung in deutschen Landen, der Ruhmesbau der Karolinger, die ihren politischen Schwerpunkt im Westen, zum Teil in Frankreich, fanden.

Hatten ihnen gegenüber die ganz deutschen Sachsenkaiser sich beim Bauen ihrer Pfalzen auf das eben Notwendige beschränkt, wie uns die bescheidene Winzigkeit von Heinrichs I. Wiperti-Pfalzkapelle zu Quedlinburg gegenüber dem mächtigen Aachener Dom schlagend beweist, so erfanden die meist im Sachsenlande hausenden Salier, insbesondere der gewaltige Heinrich III., es offenbar notwendig, im Herzen Deutschlands einen Pfalzbau nach ältester deutscher Art zu errichten, der jenen berühmten westfränkischen halb fremden der Karolinger noch in den Schatten stellen sollte, an einer Stelle, an der schon die Sachsenkaiser Hofhaltung und Regierung geführt hatten.

Wer die Grundrisse der beiden Pfalzanlagen von Aachen und Goslar (Abb. 17) vergleicht, wird die Abhängigkeit der Goslarer von der Aachener — oder sagen wir lieber den gewollten Wettbewerb mit dieser — auf das eindringlichste empfinden, in dieser Voraussetzung jedoch auch um so mehr, wie bewußt und ausgesprochen in Goslar die Rückkehr zur altgermanischen Gepflogenheit hervortritt.

Es bedarf nur der Vergleichung der beiden Anlagen im Grundrisse, um das zu erkennen, aber auch sich der viel gewaltigeren Wirkung des goslarischen Saales mit seiner gesamten Umgebung bewußt zu werden.

Wie oben bemerkt, sehen wir hier in unverkennbarster Art die Rückkehr zur alten Siebenteilung des Saales von Naranco, der Vorlagerung von Vorhallen an beiden Enden, vor die hier unter dem Zwange der geschlossenen Hofanlage ohne Hinterfront die beiden doppelläufigen Treppen treten, jedoch mit ihrer offenen Halle oben wieder genau dem Vorbild in Naranco entsprechend. In allem übrigen stimmt die Goslarische derartig mit der spanischen Halle überein, daß man geradezu eine Kenntnis dieser als notwendig voraussetzen müßte, falls nicht auf einem anderen Wege eine Überlieferung der festen Grundform überhaupt angenommen werden kann; nur diese ergäbe sonst eine Erklärung. Sie würde ohne Zweifel so lauten: die siebenteilige Grundform der Königshallen mit den übrigen oben dargelegten einzelnen Besonderheiten war nicht nur allgemein bekannt, sondern auch an den zahlreichen noch vorhandenen germanischen Fürstensälen in Holzbau überall zu sehen, wie die gleichzeitigen Nachrichten von solchen in Norwegen es deutlich ergeben; sie war daher mit dem gemeingermanischen Volksbewußtsein von Spanien bis nach Skandinavien verwachsen und in diesen Landen herkömmlich. Nur die Karolinger hatten die Überlieferung zugunsten romanischer Kunstauffassung in wenigen Dingen durchbrochen, doch ohne weitere Nachfolge zu finden.

Stellen wir uns die Aachener Anlage vor mit ihrer mächtigen überragenden Kaiserhalle und der einstigen mittleren Freitreppenanlage, mit den langen Gebäudefluchten, die den heutigen Katschhof einfassen, und der großartigen Zentralkirche am tiefsten Punkte, von der das Atrium nach Westen zu sich zur Stadt öffnet — so müssen wir die Großartigkeit des Grundgedankens bewundern.

Aber stellen wir ihr gegenüber den Goslarer Saal, im Verhältnis noch höher gelegen und den Hof noch mächtiger beherrschend, nicht unbedeutend länger, überhaupt gewaltiger als die Aachener Halle, mit zwei wundervollen Freitreppen mit Vorhallen darüber an den Enden, fortgesetzt durch ansehnliche königliche Keme-

natenflügel, flankiert durch zwei kleinere Kirchenbauten, davon der südlich gelegene ebenfalls ein besonders schöner Zentralbau, den stark abfallenden Hof rings umgeben von langen Reihen malerischer Schloßgebäude, — am tief gelegenen Ende des Hofes aber den zweitürmigen Kaiserdom mit Kreuzkuppel und Kapitelgebäuden,

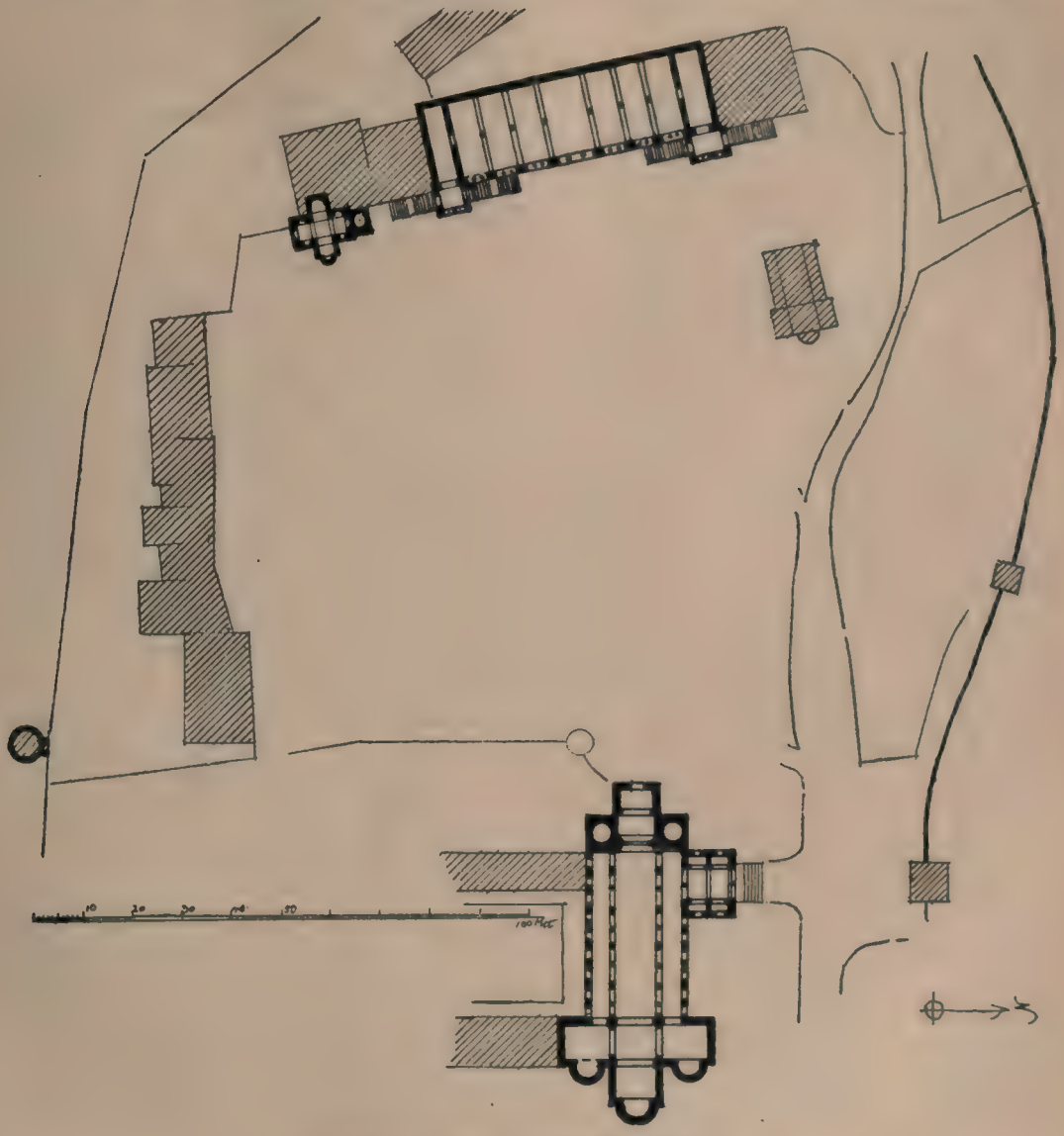


Abb. 17. Goslar, Kaiserpfalz mit Dom.

sich ebenfalls durch die noch stehende berühmte Vorhalle gegen die Stadt zu öffnend, so erkennen wir freudig, wie bewußt hier dem Aachener Palast ein mächtigeres Gegenstück gegenüber gestellt ist, in allen Einzelheiten jenem mindestens ebenbürtig, häufig ihn überragend. Und alles in echt deutschem Sinne, alles malerisch, doch im vollkommenen Gleichgewicht angeordnet, symmetrisch nur in den einzelnen Bauwerken.

Die Entfernung zwischen Königshalle und Dom ist in Aachen und in Goslar genau gleich, die Hofbreite dagegen hier mehr als doppelt so groß.

Bei dieser Gelegenheit will ich noch auf eine besonders merkwürdige Beziehung von Aachen zu Goslar aufmerksam machen.

Das Kaiserhaus hat in der Front bekanntlich sieben dreiteilige Bogenstellungen, von denen die mittelste die breiteste und höchste ist. Sie ist außerdem zweigeschossig, hat daher einen besonderen Giebel über sich, der in das Dach hineinragt. Die unteren drei Bögen der Mittelöffnung sind mit wagerechtem Gesimse abgeschlossen, darüber im Bogen steht eine kleinere Säulenstellung. Der Hersteller hat auf diese oberen Säulen wieder drei Bögen gesetzt, die den großen Bogen ausfüllen, was zu einer fremden Erscheinung geführt hat. Ganz sicherlich waren ursprünglich hier die Aachener Münsterbögen nachgebildet, die oben auch eine zweite Säulenstellung, jedoch ohne Vermittlung von weiteren Bögen unter den Bogen stoßend trägt. Diese Anordnung, der römischen Antike (Thermen) entstammend, kehrt bekanntlich auch an der Westhalle des Münsters zu Essen und in der Kapitolskirche zu Köln wieder. Auch in Goslar dürfte die bekannte karolingische eigenartige Anordnung einst vorhanden gewesen und nur bei der Herstellung, gegen den Rat maßgebender Männer recht willkürlich mehr „romanisch" gestaltet worden sein.

Ist die Goslarer Halle im Wettbewerb gegenüber der Aachener entstanden, zeigte sie daher in der Mitte ebenfalls die bekannte Aachener Doppelbogenform aus dem Münster, so ist daraus wieder fast sicher zu schließen, daß auch der verschwundene Aachener Saal Karls des Großen an seiner Hauptfront einst solche Doppelbögen besaß, die von dort her folgerichtig in das Goslarer Werk übergingen. Die ursprüngliche Architektur zu Goslar aus Kaiser Heinrichs III. Zeit war erheblich strenger und altertümlicher als die, die der neuesten Herstellung zugrunde liegt, und so paßte jene schwere karolingische Gestaltung weit besser dazu.

Zeigt sich die Goslarer Kaiserpfalz zwar in der Anlage von der älteren fränkischen abhängig, ist sie andererseits aber offenbar gebaut, um dem jüngeren deutschen Kaiserhause noch höheren Glanz zu verleihen durch Überbietung jener in allen wesentlichen Teilen, so zeigt sie zugleich mit ihren Nachfolgern, daß hier die altüberlieferte Gestalt des germanischen Saales selber jede Neugestaltung in fränkisch-römischem Geiste wieder abgeschüttelt hat und weiter herrschend blieb, so lange man im germanischen Norden noch große selbständige und freistehende Reichsäle baute. Aber selbst in den kleineren der folgenden Zeiten, die sich bereits mehr und mehr in den baulichen Körper der stattlicher werdenden Schlösser einfügen, treten die Überlieferungen der alten germanischen Zeiten noch immer zutage.

So gibt uns die sowohl älteste als gänzlich unveränderte und so gut als vollständig erhaltene germanische steinerne Königshalle zu Naranco den Schlüssel zur Erkenntnis der alle anderen, auch die hölzernen, beherrschenden Grundregeln.

Zuletzt aber rundet sie die herrliche Reihe unserer alten germanischen Königshallen zu einem folgerichtig entwickelten Kreise großartiger künstlerischer Taten der alten „nordischen Barbaren".

* * *

Der erstaunlichsten Tatsache sei zum Schluß nochmals gedacht. Am Ende des 16. Jahrhunderts erbaute der Herzog von Württemberg sich in seinem Schloßbezirk nahe dem prächtigen Palast einen Festsaal, das berühmte Neue Lusthaus, das Meisterwerk unserer Renaissance. — Und was war dieses herrlichste unserer späteren deutschen Bauwerke? — Eine echt germanische Königshalle, getreu nach

dem alten Schema, wie wir es in Naranco fanden: Ein gewaltiger Saal im Obergeschoß von sieben Fensterachsen, mit Querachsen für die Eingänge, davor an beiden Seiten doppelläufige Freitreppen mit tempelartigem Überbau, darunter ein gewölbtes Erdgeschoß. Und ringsum eine auf Bögen ruhende Aussichtsterrasse, die an den Enden mit je zwei Ecktürmchen abgeschlossen ist. Also das getreueste Abbild der alten spanischen Königshalle, nur daß die Aussichtsterrasse um das ganze Gebäude herumläuft; in allem übrigen völlig gleich.

Gibt es nun in der Tat unabänderliche Baugedanken, die bei bestimmten Völkern unzerstörbar fortwirken, immer wieder in gleicher Erscheinung zutage tretend? Oder Überlieferungen, die in der Stille lebendig bleiben, selbst nach langen Zeiträumen gewissermaßen verjüngt immer wieder hervorbrechend und aufs neue Leben gewinnend? Jedenfalls sehen wir hier ein germanisches Bau-Ideal im Raume eines Jahrtausends durchaus unverändert stets von neuem auftauchen.

REZENSIONEN

Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen — Veröffentlichung d. Prestel-Gesellschaft — 2. Teil (Nr. 1—30).

Die Prestel-Gesellschaft hat mutig, trotz den ihr feindlichen Zeitumständen, die Publikationstätigkeit fortgesetzt und eine zweite Mappe mit Zeichnungen aus der Bremer Kunsthalle herausgegeben. Dies ist dankenswert und ein erfreuliches Zeichen für die Lebenskraft des Unternehmens. Gustav Pauli ist verantwortlich für den Text, der alle erwünschten Angaben enthält, und insbesondere für die Bestimmungen.

Von den deutschen Zeichnungen werden Dürers 12 runde Blätter mit den Herakles-Taten mit Freude begrüßt (II 1—6). Sind doch diese zierlichen mit äußerster Sorgfalt durchgebildeten Medaillons in Lippmanns Korpus nicht zu finden und die früher davon erschienenen Abbildungen (Jahrbuch der bremischen Kunstsammlungen, 1908, S. 69) bei weitem nicht so gut und treu, wie die hier gebotenen Lichtdrucke. Ich habe im Jahrbuch des kunsthist. Instituts d. k. k. Zentralkommission f. Denkmalspflege (1913, S. 170) auf den Zusammenhang dieser Zeichnungen, die von 1511 datiert und mit Dürers Signatur versehen sind, mit einem Nürnberger Pokal in Raudnitz beim Fürsten Lobkowitz hingewiesen. Dieser Pokal ist mit Muschelreliefs geschmückt, die nach Dürers Vorlagen gearbeitet sind. Die auffällig behutsame und elegante Ausführung, die etwas befremdend erschien, die zweckdienliche Genauigkeit hängt mit der Aufgabe zusammen. Die allgemeine Mahnung, die sich hier ergibt, bei der Kritik über die Bestimmung der Zeichnungen nachzudenken, ist nützlich.

Die Federzeichnung einer Madonna im Freien mit spielenden Engeln, die ehemals Cranach (deshalb ausgestellt in Erfurt 1903, Nr. 198) und Baldung hieß und von Pauli als „oberdeutsch um 1520" veröffentlicht wird, ist eine ungewöhnlich schöne Arbeit Hans Schäufeleins (II 7).

Der geschickte und hübsche Entwurf einer ovalen Komposition mit dem Bacchusknaben und zwei Nymphen von A. Kaufmann (II 8) vertritt mit einer einwandsfreien Studie von Lancret (II 9) nicht sehr kräftig das 18. Jahrhundert.

Noch weniger imponierend erscheint die italienische Kunst. Die Fortuna von Cambiaso (II 10) ist echt, aber so gut wie wertlos, zumal da solche Dinge ungemein häufig vorkommen. Deshalb war die kostspielige Reproduktion kaum am Platze. Der „Tintoretto" scheint mir zweifelhaft, mindestens gar nicht charakteristisch zu sein (II 11).

Das einzige niederländische Stück aus dem 16. Jahrhundert, eine Beweinung Christi (II 12), ist von Bedeutung, insofern es ein ausgezeichnetes niederländisches Gemälde von 1510 etwa wiedergibt. Einige Züge, wie namentlich der Körper Christi, erinnern an Jan Gossaert, doch läßt sich aus der Nachzeichnung nicht mit Sicherheit auf den Charakter des Originals schließen.

Unter den vlämischen Werken aus späterer Zeit ist, abgesehen von einer glaubwürdig bezeichneten und von 1596 datierten Landschaft von Paul Bril (II 15) und einem energischen Entwurf von Snyders (II 28) (echte Zeichnungen von ihm sind selten) van Dyck glänzend vertreten — mit drei verwegenen Federskizzen (II 16—18). Sowohl die beiden Verlobungen der heiligen Katharina wie der Triumph Scipios stammen aus der früheren Periode des Meisters und zeigen die Überspannung des van Dyckschen Talents im Wettstreit mit Rubens. Mit ihren Vorzügen und Schwächen, zu denen seltsame Proportionsfehler gehören, sind die Blätter ungemein belehrend.

Der Greisenkopf („Schule des Rubens", II 27) ist eine fade Arbeit, die ich nicht genauer zu bestimmen vermag.

Die Holländer des 17. Jahrhunderts treten, wie gewöhnlich, zahlreich auf. Typische Proben, die zu kritischen Bemerkungen keinen Anlaß geben, sind die Blätter von van Goijen (II 20), Adriaen van der Velde (II 29) und Willem van der Velde (II 30).

Die Studie von Bol für ein Porträt des Admirals de Ruyter, an und für sich schwach (II 13), ist beachtenswert für die Kritik der Rembrandt-Zeichnungen. Wie oft wird eine Rembrandt-Zeichnung abgelehnt mit dem billigen Urteil „Schüler-Zeichnung!" Wie fern von Rembrandt sind die gesicherten Blätter der besten Rembrandt-Schüler! In demselben Zusammenhange wird die Zeichnung von Pieter Lastman (II 21) und die plumpe Eeckhout zugeschriebene (II 19) interessieren. Das bedenklich leere Blatt von Breenbergh (II 14) hätte nicht aufgenommen werden sollen. Wertvoll dagegen eine der nicht häufigen echten Potter-Zeichnungen (echt signiert, II 23).

Eine Zeichnung im Geschmack des Frans Mieris wird dem Eglon van der Neer (II 22) zugeschrieben (ob mit Recht, vermag ich nicht zu sagen.)

Rembrandt ist mit drei Äußerungen vertreten, von denen nur eine in Hofstede de Groots Buch zu finden ist. Der Frühzeit des Meisters gehört die Studie in schwarzer Kreide, ein Greis in Halbfigur, sehr stark im Ausdruck (Hofstede Nr. 191, II 24). Etwas später die Federzeichnung, Haman vor Ahasver und Esther (II 25). Ganz spät, aufgelöst, mit breiten Gegensätzen von Hell und Dunkel, ein am Boden sitzendes Mädchen (II 26.)

Der Bestand an guten Zeichnungen in Bremen, die aus den Sammlungen Albers und Smids stammen, ist mit den beiden Mappen der Presteil-Gesellschaft, noch nicht erschöpft. Wir haben wohl noch eine Mappe zu erwarten. Die, soviel ich weiß, von Frisch in Berlin ausgeführten Lichtdrucke sind von höchster Vollkommenheit.

Max J. Friedländer.

PAUL SCHUBRING, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. 2 Bände. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann.

Der Cassone ist das Hauptstück einer italienischen Hauseinrichtung der Renaissance. Er dient als Koffer, als Schrank, und wird als Bank, als Tisch, ja selbst als Bett benutzt. In unruhigen Zeiten hat man das Geld, den Schmuck und die kostbarste Kleidung in einbruchsicheren Truhen mit Eisenbeschlag, den sogenannten „Forzieri" geborgen, und auch auf der Reise dienten solche durch Eisenbänder gesicherten „Forzieri" als Behälter für Wertgegenstände. Neben diesen Reisetruhen und eisenbeschlagenen Geldkoffern, auf deren künstlerische Ausstattung man weniger Wert legte, weil sie eben vor allem einbruchsicher sein sollten, ist das eigentliche Lieblings- und Prachtmöbel der Renaissance der „Cassone".

Die Cassoni des 15. Jahrhunderts haben meist gerade Wände und flachen oder wenig profilierten Deckel. Als Schmuckstücke der Hauseinrichtung werden sie reich dekoriert. Selbst ein Künstler vom Range Donatellos hat es, wie Vasari berichtet, nicht für seiner unwürdig gehalten, Cassoni und andere Möbelstücke für ein Zimmer des Giovanni de'Medici mit vergoldeten Stuckzieraten zu schmücken. Viele der angesehensten Baukünstler und Bildhauer der Renaissance waren ursprünglich als Intarsiatoren an der Ausschmückung von Hausrat tätig und pflegten diese kunstgewerbliche Tätigkeit auch dann noch, als sie auf dem Gebiete der „hohen" Kunst ihre schönsten Erfolge aufzuweisen hatten. Arbeiten dieser Art und vergoldete Stuckdekorationen von vollendet schöner Zeichnung und zierlichster Ausführung haben sich an Cassoni und anderem Hausrat viele erhalten. Vor allem aber besitzen wir noch eine sehr große Zahl von Cassoni mit gemaltem Bilderschmuck, der oft von Künstlern ersten Ranges herrührt. Ihre reichste Ausgestaltung und ihre schönste Blütezeit hat die Truhenmalerei in Italien in der Zeit von 1350—1530 erlebt, während später plastisch geschnitzte Cassoni überwiegen, die auch ihrerseits schließlich von Schränken abgelöst werden.

Die Entwicklungsgeschichte des Cassone und besonders seines Bilderschmuckes durch die Jahrhunderte zu verfolgen, hat sich Paul Schubring in seinem soeben bei Karl W. Hiersemann in Leipzig erschienenen Werke „Cassoni" (Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance) zur Aufgabe gestellt. Es muß als ein Glück betrachtet werden, daß das über die ganze Welt zerstreute Material schon gesammelt und photographisch aufgenommen war, als der Krieg ausbrach und die Verbindungen mit dem Auslande allmählich aufhörten. Jetzt wäre die Lösung einer solchen Aufgabe ganz undenkbar, denn die größte Zahl von Truhen und Truhenbildern des behandelten Zeitraumes nennen Italien, Frankreich, England und Amerika ihr eigen.

Die Truhenbilder sprechen eine persönlichere Sprache als die meisten Altarbilder der gleichen Zeit, die strengen liturgischen Vorschriften genügen müssen. Der Cassonemaler entnimmt seine Stoffe der profanen und mit besonderer Vorliebe der mythologischen Welt. Die Dichtungen Dantes, Petrarcas und Boccaccios sind eine unerschöpfliche Fundgrube für die Künstler wie für die Aufgeber, denen auch antike Schriftsteller, vor allem Homer, Virgil und Ovid, daneben Hygins Fabulae, Livius, Lucan und andere in viel größerem Umfange vertraut waren, als man heute anzunehmen geneigt ist. Die „Gesta Romanorum" und sonstige Sammlungen von Geschichten, Anekdoten, Novellen und Parabeln, der Alexander-Roman des Pseudo-Kallisthenes, die Geschichten von Tristano und Isotta, von Griseldis, von König Artus und seiner Tafelrunde, von Nastogio degli Onesti, vom Zauberer Merlin, die alten Chroniken der beiden Villani und eine unendliche Fülle von anderen Schriften des Mittelalters boten ihnen Anregung und Stoff. In einer entzückend naiven, unbekümmerten Weise haben die italienischen Cassonemaler die Helden des Geistes und des Schwertes, die berühmten Frauen alter Zeit, Schlachten und Turniere, Jagd- und Minneszenen und Novellen, oft in der Tracht der Gegenwart geschildert und

es meisterlich verstanden, die Freude an ihrem Stoffe, die sie beim Schaffen beseelte, ihren Zeitgenossen mitzuteilen.

Das vorliegende Werk zieht einen großen Teil der alten Literatur heran und bietet in mehr als 500 meist vorzüglichen Lichtdrucken nach großenteils noch unveröffentlichten Cassonebildern dem Kunstgelehrten, Archäologen, Literar- und Kunsthistoriker, dem Sammler und Antiquar ein unentbehrliches Nachschlagewerk. Durch 180 Jahre, von 1350 bis 1530, verfolgt Schubring die Entwicklung der italienischen Truhenmalerei. In Toskana beginnt die Ausformung der maßgebenden Haupttypen, in Rom endet sie. Die eigentliche Zeit der Hochblüte ist die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Damals vermochte die Malerei sich des Truhenschmuckes fast ausschließlich zu bemächtigen, während die vorhergehenden Jahrzehnte ebenso wie die darauf folgenden in beträchtlichem Umfange den plastischen Schmuck neben dem malerischen heranziehen und nach 1530, wie oben bemerkt, die Malerei der Plastik das Feld zu räumen beginnt.

Von den im Katalog beschriebenen 893 Truhen und Einsetzbildern entstammen 43 dem 14., etwa 100 dem 16. und der Blütezeit, dem 15. Jahrhundert, nicht weniger als 750, von denen gut die Hälfte Florentiner Arbeiten sind. In Florenz befindet sich auch heute noch der größere Teil des Bestandes; bei dem bekannten Antiquar Stefano Bardini sah Schubring in einem Riesensaal, der nur Truhen enthielt, über 200 Stücke, darunter Wertvollstes und Geringes. So kommt es, daß der Leser in dem Katalog des Textbandes, der nur kunstgeschichtlich Bedeutsames verzeichnet, 55 Florentiner Truhen beschrieben findet. Diese Zahl wird noch übertroffen von Paris mit 61 und nahezu erreicht von London mit 49 Stücken. Geringer sind die Bestände in Wien (30, wovon 22 allein in der Sammlung des Grafen Lanckoronski). Berlin ist mit 27, Mailand mit 21 und Rom mit 18 Truhen vertreten.

Manches hat der Spürsinn des Verfassers auch in Nordamerikas und Rußlands Hauptstädten aufgestöbert, sowie in deutschen, englischen, französischen und italienischen Provinzorten.

Der sehr anziehend geschriebene Text der Einleitung umfaßt 216 Seiten. Darauf folgt der Katalog und das Literaturverzeichnis, dann eine Aufstellung über die fest datierbaren Cassoni, Deschi und Letti, weiterhin als interessante urkundliche Beilage das von Professor Aby Warburg im Florentiner Staatsarchiv aufgefundene Bottegabuch des Marco del Buono und Apollonio di Giovanni, der Inhaber einer bedeutenden Florentiner Truhenwerkstätte, Eintragungen über die von 1446 bis 1463 gelieferten Truhen nebst den Namen der Besteller enthaltend. Von hoher ikonographischer Bedeutung ist die alsdann beigegebene Aufstellung über Filaretes Mythologien an der Bronzetür von Sankt Peter und die in der Sforzinda erwähnten mythologischen Stücke, wobei jedesmal als Vergleichsstück ein Cassonebild nachgewiesen wird. Sehr umsichtig sind die Register angelegt, acht an Zahl, Inhaltsverzeichnis, Ortsregister, Verzeichnis der Meister und Schulen, Autorenverzeichnis, Geschlechterregister, Aufstellung über die Stoffe aus Mythus, Sage und antiker Geschichte, ergänzende Sachregister und als letztes ein Verzeichnis der 46 Abbildungen des Textbandes. Mit welcher Frage man auch an das Werk herantreten mag, diese umfangreichen Register vermitteln schnell eine präzise Auskunft, die nur dann vorsichtig zurückhält, wenn das jahrelange Forschen des Verfassers den wahren Sachverhalt nicht zu ergründen vermochte.

Die zeitliche und örtliche Einordnung der Truhenbilder wurde dadurch ermöglicht, daß eine allerdings nicht große Anzahl Stücke fest datierbar ist und daß die von bekannten Meistern herrührenden Malereien sich mit Hilfe anderer datierter Arbeiten entwicklungsgeschichtlich festlegen lassen. In einigen Fällen konnten auch die vorhandenen Wappen mit der Familiengeschichte in Verbindung gebracht werden. Im übrigen aber hat, soweit die Stilkritik in Frage kam, der feine Blick und die tiefe Kenntnis des Verfassers meist das richtige getroffen und an Stelle der lückenhaften und von kapitalen Irrtümern strotzenden Aufstellung Attilio Schiaparellis in seiner „Casa fiorentina“ (S. 220 ff.) eine ganz beträchtlich erweiterte und anders geordnete Liste von Cassonemeistern zustande gebracht, auf deren Grundlage die Forschung weiterzubauen vermag. Meister wie Francesco di Giorgio, Michele de Verona, Niccolo Giolfino erscheinen hier mit neuem Gehalt gefüllt. Eine Veröffentlichung der Cassonebilder in amerikanischem Besitz hat Prof. F. J. Mather von der Providence University in Aussicht gestellt; weitere Ergänzungen, insbesondere auf stoffgeschichtlichem und urkundlichem Gebiete, hofft der Unterzeichnete in seiner seit Jahren vorbereiteten „Geschichte des Florentiner Hausrates der Renaissance“ bringen zu können.

Ein weiter Raum ist der inhaltlichen Deutung der Cassonebilder gewidmet. Es ist zwar heute üblich, die breit erzählende, sittenbildliche Darstellung in der Malerei gering einzuschätzen, aber bei dem Thema „Cassoni“ gebot sich von selbst

ein anderer Maßstab, und der Verfasser hat sehr recht daran getan, diesem lange von der Forschung vernachlässigten Zweige der italienischen Profanmalerei zu höherer Geltung zu verhelfen. Indem er den Inhalt der Truhenbilder musterte, gelangte er auch zu einer tiefen Erkenntnis dessen, was aus der Sagenwelt der Antike den Italienern des 15. u. 16. Jahrhunderts wirklicher Besitz geworden, und des engen Zusammenhanges zwischen den Menschen der Antike und denen der Renaissance. Diesen Zusammenhang festgestellt zu haben, ist nicht das geringste Verdienst des gut und aus der Fülle heraus geschriebenen Werkes.

Walter Bombe.

GISELA M. A. RICHTER, The Metropolitan Museum of Art Greek, Etruskan and Roman Bronzes. New York 1915. Gr.-8°, 491 S.

In einem recht stattlichen Bande führt uns die Verfasserin des Kataloges die reichen Bestände der Neu Yorker Sammlung an antiken Bronzen vor, eine sehr dankenswerte Arbeit, da der größere Teil der Benutzer wohl kaum Gelegenheit haben wird, die Originale an Ort und Stelle besichtigen zu können.

Bevor sie sich einer Beschreibung der einzelnen Gegenstände zuwendet, gibt Frl. Dr. Richter auf 41 Seiten Einleitung nach dem Vorbilde des von Walters 1899 herausgegebenen Kataloges des Britischen Museums eine Übersicht der Entstehung der noch recht jungen Sammlung und der Entwicklung der Technik des Bronzegusses im Altertum. Den Inhalt der eigentlichen Beschreibung gliedert sie in zwei Hauptgruppen a) Statuen, Statuetten sowie Reliefs und b) Geräte, deren Unterabteilungen gemäß dem Kopftitel des Werkes chronologisch geordnet sind.

Ein großer Vorzug des Werkes sind die jeder Nummer gleich beigefügten Textabbildungen, die dem Benutzer das lästige, bei Lichtdrucktafeln unvermeidliche Blättern ersparen. Nur wäre für manche Stücke ein größeres Format erwünscht gewesen. Eine Schwierigkeit ergibt mehrfach die Einordnung in das oben angegebene Schema der Einteilung. So finden wir z. B. Henkelattaschen mit figürlichem Reliefschmuck nicht unter Abteilung b, wohin sie ihrem Zwecke nach gehörten, sondern wegen ihres Zierrates unter a, und umgekehrt Gefäße in Kopfform oder ganz erhaltene Spiegel mit Trägerfiguren unter b, während Bruchstücke von letzteren, bei denen die Griffigur allein erhalten ist, unter a aufgenommen sind. Hierdurch entsteht an einigen Stellen eine Zerreißung des Stoffes.

Die Beschreibung selber ist in den meisten Fällen eine sorgfältige und auf ausgiebiger Benutzung der einschlägigen Literatur fußende. Fast zu sämtlichen Nummern hat Verfasserin Parallelstücke aufgeführt, so daß der Benutzer sich über etwaige Streitfragen sofort unterrichten kann. Bei der Gruppe der rohen italischen Bronzen wäre vielleicht eine genauere Klassifizierung möglich gewesen. So dürfte wohl Nr. 197, die Statuette einer schreitenden Frau, an den Anfang zu stellen sein, da sie, der Abbildung nach zu urteilen, noch archaischen Charakter zeigt. In dem größten Werke der Abteilung, der überlebensgroßen heroischen Bronzestatue eines Römers, glaubt Verfasserin den Kaiser Trebonianus Gallus erkennen zu sollen. Die Beweisführung für ihre Annahme auf Grund des Münzporträts darf man jedoch in Zweifel ziehen, da auf den mir zugänglichen Großbronzen die Mundpartie wesentlich anders geformt ist. Leider erschweren die für eine Vergleichung nicht günstigen Aufnahmen des Kopfes eine genauere Nachprüfung. Die zeitliche Stellung der Statue dagegen ist richtig angesetzt.

Ein ausführliches Inhaltsverzeichnis beschließt den Katalog.

C. Küthmann.

M. HAMBURGER, Das Formproblem in der neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie. Heidelberg 1915. Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

Die Arbeit trägt zunächst den Charakter einer Materialsammlung. Es werden die Schriften von 26 Forschern (Psychologen, Erkenntnistheoretikern, Metaphysikern, Künstlern und Kunsttheoretikern) auf ihre Stellung zum Formproblem hin analysiert und unter gemeinschaftlichen Gesichtspunkten in Gruppen zusammengefaßt. Als Repräsentanten der Psychologie treten Fechner, Wundt, Groos, Külpe auf; das physiologisch-optische Problem ist durch Helmholtz, Robert Vischer und Fiedler vertreten. Im zweiten Kapitel über „Form und Gehalt" werden zwei gegensätzliche Gruppen, der Formalismus in den Theorien Zimmermanns, Hildebrandts und Cornelius', und unter dem Titel „Gefühlsästhetik" die Formanschauungen der Hegel, Friedr. Th. Vischer, Hebbel, Witasek und Cohen gegenübergestellt. Das letzte Hauptkapitel „Versuche von Synthesen" zerlegt Hamburger in drei Unterabschnitte. Als Synthesen auf erkenntnistheoretischer und psychologischer Grundlage sind Abrisse aus den Werken von Riehl, Jonas Cohn, Meumann und Dessoir gegeben. Durch Lipps, Volkelt, Stern, Geiger, Hamann werden die Theo-

rien der Einfühlung entwickelt, und Semper und Wölfflins Ideen sind unter dem Begriff „Stil" eingeführt.

Das Verdienst Hamburgers, das zerstreute Material aus den großen, philosophischen Werken herausgezogen zu haben, wird leider dadurch beeinträchtigt, daß Hamburger bald eine objektive Analyse der angeführten Theorien gibt, bald aber mit einer unsystematischen und nicht immer endgültigen kritischen Beleuchtung in die Darstellung eingreift. Es ist auch nicht ersichtlich, warum bei der breiten Anlage der Arbeit, die manche Anschauung durch mehrere Forscher belegt, von den Philosophen nicht auch Schopenhauer und von den modernsten Stilformalisten Worringer zu Worte kommen.

Außer der Ausbreitung der das Formproblem umschließenden Gedankengänge strebt Hamburger durch sein Material zu beweisen, daß die Ästhetik ohne eine Begriffsunterscheidung von Stoff und Form oder Inhalt und Form nicht auszukommen vermag. Nun aber stellt der Begriff „Form" in der Terminologie der Kunstbetrachtung etwas zweifach Deutbares dar. Das Wort erhält in zwei großen Betrachtungskreisen, von denen der weitere den engeren gleichsam umschließt, einen sehr verschiedenartigen Inhalt: „Form" ist im Gesamtgebiet der Ästhetik ein rein Abstraktes, daneben aber pflegt im Teilgebiet der bildenden Kunst (speziell in der Plastik und Architektur) der Begriff „Form" auf ein Körperliches, ein Dreidimensional-Deutbares bezogen zu werden.

„Form" aber, abstrakt gesetzt, ist primäres Substrat jeder Kunstgestaltung. Alle von Hamburger befragten Theoretiker sind sich einig, daß der Schöpfungsprozeß jeder Kunstleistung entweder formschaffend oder formerkennend wirken muß, ob nun Hildebrandt von einem bewußten Umbilden der Natur, Fiedler von der Kunst, die die sichtbare Natur der Verworrenheit entreißen müsse, Robert Vischer von der Bildmäßigkeit, die zum Kriterium des ästhetischen Gegenstandes werde, Groos von der Vergeistigung der Form, Helmholtz von der Neuordnung der Sichtbarkeitswerte oder Hegel von dem Prinzip der Individuation, Hegel und Witasek von der Erlösung aus der Verwirrung und Determiniertheit der Realität, Friedrich Th. Vischer von der ungetrübten Harmonie, Dessoir vom Wesen der Kunst als einer Überwindung der Wirklichkeit sprechen, ob der Begriff „Objektivation", „Konkretion der Idee", „Kristallisation" geprägt wird, überall wird „Form", d. h. Abgrenzung und gesetzmäßige Gliederung des Kunstgebildes, der Natur gegenüber, gefordert.

In jeder Art von Kunstschöpfung muß (wenn überhaupt diese Unterscheidung getroffen werden kann), Form- und Inhaltskunst zu scheiden sein. Nur dadurch, daß Hamburger die spezifischen Gesetze der bildenden Kunst, welche konkrete Form als Mittel anwendet, in seine Deduktionen über das Formproblem an sich hineinbezieht und also inkommensurable Größen zu vergleichen unternimmt, ist er gezwungen, alle Schöpfungen außerhalb der bildenden Kunst (vor allem das Gesamtgebiet der Dichtung) in den Begriff „Gefühlsästhetik" oder „Gehaltsästhetik" einzuschließen. In Hamburgers Deutung wird jede aus der Zeit schaffende Kunst (Poesie und Musik) unter den Begriff „Inhaltskunst" gebracht, und nur die aus dem Raum schaffende, bildende Kunst kann die Gesetze des reinen Formalismus erfüllen. Die Werke z. B. eines Hebbel aber mit ihrer strengen, dramatischen Formung sind so wenig wie etwa die Musik Bachs oder die Malerei Marées mit der Formel „Inhaltskunst" zu erschließen.

Auch sonst ist der beziehungsreiche Stoff nicht logisch bewältigt. Wenn beispielsweise gegenüber der empirischen Psychologie erklärt wird, daß ihrer Formanschauung das Kriterium der Notwendigkeit fehle, daß sie nichts über die reine Form auszusagen vermöge, so ist diese Forderung wiederum der von der psychologischen Empirie zu erwartenden Problemlösung inkongruent. Nicht wird, wie Hamburger meint, das eigentliche Problem in die Sphäre des Subjekts verlegt, sondern die empirische Psychologie will die Erkenntnis jeder Gesetzmäßigkeit nur aus dem Gebiet, das ihr einzig prüfbar und beweisbar gilt, aus den „Empfindungen" und ihren Verknüpfungen (Assoziationen, Apperzeptionen usw.) ableiten.

Häufig führen im Buche Hamburgers Flüchtigkeiten in der Deutung der verschiedenartigen Terminologien zu Sinnverschiebungen, die der philosophischen Klarheit Eintrag tun. Trotzdem Hamburger selbst das Wort „Gefühlsästhetik" als Überbegriff setzt, lehnt er Külpe gegenüber das Gefühl als ästhetisches Kriterium („als formgestaltendes Problem") ab, weil es „jedes Interesse erst wachzurufen, anstatt die befreite Interesselosigkeit zu schaffen vermöge". „Interesselosigkeit" aber im philosophischen Sinn ist gleich Zweckbefreitheit und schließt nicht, wie das von Hamburger verwechselte Gebrauchswort „Interesselosigkeit" = Anteilslosigkeit, die Gefühlsbetontheit aus.

Auch das Resumé Hamburgers in seiner Schlußbetrachtung wächst nicht mit Notwendigkeit aus dem vorher untersuchten Material hervor. Das von ihm geprägte Wort „Steigerung des Willens"

für das heutige Kunstbewußtsein soll um seiner Treffsicherheit willen aufbewahrt werden. Aber sonst wäre auch hier eine größere Vertiefung an Stelle der Fixigkeit zu wünschen, mit der Impressionismus und Naturalismus in eine Hand gefaßt und gegen eine ebensowenig homogene Mischung von Expressionismus und Futurismus ausgespielt werden. Sascha Schwabacher.

ALEXANDER ELIASBERG, Russische Kunst. Ein Beitrag zur Charakteristik des Russentums. München 1915, Verlag von R. Piper.

In dem Vorwort zu seinem kaum mehr als hundert Seiten starken Buch hebt der Verfasser mit Recht hervor, daß uns von unseren Feinden geistig die Russen noch immer weit ferner stehen, als die westlichen Gegner. Vielleicht hätte er schärfer betonen können, daß es besonders die bildende Kunst Rußlands ist, die dem modernen deutschen Kunstbetrachter von jeher ferner gerückt ist als die Literatur. Denn wir übertreiben wohl kaum, wenn wir sagen, daß bei uns gerade in den letzten Jahrzehnten vor dem Kriege mit der Pflege russischer Literatur fast genau so viel (oder gar noch mehr?) Auslandsvergötterung getrieben worden ist als mit den romanischen Kulturen. Dann fährt der Verfasser fort: „Diesem Bedürfnis, das Wesen des russischen Geistes zu erkennen, soll die vorliegende Schrift auf dem Gebiete der bildenden Künste entgegenkommen. Verlag und Verfasser sind sich klar, mit dieser Untersuchung nicht mehr als einen ersten Versuch bieten zu können, handelt es sich doch um ein Gebiet, das bisher nur selten ein Forscher betreten hat und über das eine Literatur in deutscher Sprache überhaupt noch nicht vorliegt.“ Wir fühlen es bereits in den ersten Seiten des Buches, wie gewaltsam sich der Autor zusammennehmen muß, um die einzelnen Kapitel der (wie er selbst doch betont!) noch so gut wie ganz unbekannten Disziplin so zusammenzudrängen, daß der vom Verlag gewünschte „Höchstumfang“ nicht überschritten wird. Er beginnt z. B. seine Untersuchung mit der Frage „Was ist Russisch?“ Er zitiert das Wort des russischen Dichters Mereschowskij „Bei den Westeuropäern herrscht Apollo, bei uns Dionysos; ihr Genie liegt in der Mäßigung, das unsrige in der Ausschweifung; sie lieben den goldenen Mittelweg, wir lieben das Äußerste; sie sind nüchtern, wir sind trunken; sie sind gerecht, wir haben keine Gesetze“ — und er sucht diese Mereschowskij'sche Formel auch für die bildende Kunst zu präzisieren. Die Schwierigkeiten, denen er hier begegnet, schrecken den Autor jedoch nicht davor zurück, in ganz kurzen Abrissen einen oberflächlichen Überblick über die russische Architektur und Malerei zu geben: er konstatiert zwar (S. 9), daß man in den Nachschlagebüchern die russische Kunst recht stiefmütterlich behandelt finde, daß man sich mit der Feststellung begnüge, sie sei nur ein Abklatsch der byzantinischen und später der westeuropäischen Kunst. Lesen wir dann aber seine Untersuchungen über die russische Architektur von den Anfängen an, so fällt auf, wie wenig er sich den eigentlichen stilistischen Grundformen der Kirchen zuwendet.

Gerade nachdem der Verfasser vorher darauf hingewiesen hatte, eine wie große Bedeutung die Architektur in der russischen Kunst beansprucht, hätte er es für seine vornehmste Aufgabe halten müssen, uns in ganz planmäßiger Weise auf die allmähliche Loslösung des Russentums von den genau zu bestimmenden byzantinischen Einflüssen hinzuweisen. Erschwert wird für den Fachmann diese Einsicht in russische Baukunst noch durch die zwar zahlreichen (im Verhältnis zu dem geringen Umfang des Büchleins viel zu zahlreichen) aber durchaus nicht immer klaren Abbildungen, unter denen wir vor allem eine Entwicklung des russischen Kirchen-Innenraumes von Anbeginn, also von den Nowgoroder Kathedralen an bis ins 18. Jahrhundert hinein schmerzlich vermissen.

Es ist fast immer nur ein statistisches Erwähnen des Hauptsächlichsten, mit dem sich der Verfasser begnügt, und selbst hier hat man meistens das peinliche Gefühl, daß Eliasberg nur das „Sensationelle“ hervorhebt, das, was dem Laien am schnellsten einen Begriff vom „Russentum“ in der bildenden Kunst beizubringen imstande ist. Dann hätte aber der Verfasser sein Buch auch lieber einen „Versuch“ als einen „Beitrag zur Charakteristik des Russentumes“ betiteln sollen. Darunter erwartet man denn doch weit mehr, auch in kurzen Worten, als es dieses auch ziemlich salopp disponierte Buch darstellt. Rein äußerlich gibt ja nun zwar Eliasberg, wie man zu sagen pflegt, das Notwendigste.

Entsprechend der eigentümlichen Entwicklung, die die russische Kultur genommen hat, unterscheidet der Verfasser auch in der russischen Kunstgeschichte scharf zwischen dem Rußland vor Peter dem Großen (also vor dem Ende des 17. Jahrhunderts) und nach Peter dem Großen. Die Irrtümer über das Urwesen russischer Kunst beginnen nach Eliasberg schon bei der Behauptung des (noch dazu niemals in Rußland gewesenen) französischen Kunsthistorikers Villet le Duc, daß nämlich die

ganze russische Kunst bis zum Ende des 17. Jahrhunderts nur eine etwas barbarisierte byzantinische Kunst sei. Nach Eliasberg entwickelt sich die russische Architektur schon im 12. Jahrhundert ganz unabhängig von Byzanz. Aber gerade zur Erhärtung dieser Behauptung hätte es der Aufzeichnung der Grundrisse etwa der typischen Kathedralen von Nowgorod und Pskow bedurft. In Moskau setzt die Machtentfaltung im Jahre 1480, nach der Niederwerfung der Mongolen ein. Unter Iwan III. wurden hierher auch italienische Baukünstler berufen, und dies ist eine Eigentümlichkeit, die sich in der Entwicklung der russischen Baukunst durch die Jahrhunderte weiter verfolgen läßt, wobei besonders charakteristisch für russischen Despotismus die Härte ist, mit welcher sich die Ausländer den einheimischen Stilen sklavisch anpassen mußten. Als äußere Zeichen der Emanzipierung vom Byzantinismus darf beispielsweise die „Zeltkuppel" dienen, die, aus den Land-Holzkirchen übernommen, auch in Moskauer Kirchen, z. B. in der Himmelfahrtskirche wiederkehrt. Ein eigenartiger Barockstil kam seit der Angliederung der Ukraine an Rußland, seit 1613 in die Moskauer Baukunst; ganz besonders typisch wegen der Verquickung mit spezifisch russischen Elementen ist aus dieser Periode die 1693 errichtete Petrowkirche in Fili bei Moskau. Die Kirchenreformen Peters des Großen machten der Entwicklung der Baukunst ein Ende, und erst in den Festungs- und Schloßbauten Petersburgs bei denen zumeist Franzosen und Italiener wirkten, kam eine neue Architekturblüte Rußlands zustande.

Wenn man sich auch notdürftig ein gewisses Umrißbild von der Entwicklung der russischen Architektur nach den Andeutungen des Verfassers machen kann, so genügt dies doch bei der ungeheuren Größe und Stammesverschiedenheit des russischen Reiches und Volkes ganz gewiß nicht: das fühlen instinktiv selbst solche Leser, die niemals einen Einblick in die unbekannte halbasiatische Kultur Rußlands tun konnten. Ganz besonders lückenhaft erscheint uns das resp. die Kapitel über russische Malerei. Schreiber dieser Zeilen hat vor Jahren in Paris der Aufführung der russischen Volksoper „Boris Godunow" von Mußorgski beigewohnt — da waren die echten russischen Dekorationen aus Rußland eigens nach Paris geschafft worden; und noch heute leuchtet in meiner Seele diese wahrhaft sinnverwirrende Goldbrokatpracht auf, die über den Heiligenbildern, Geräten und Kostümen glühte. Was für eine unendlich vielfältige Farbigkeit, welcher ganz maßlose Orientalismus in Linie und Dekor ward da entfaltet! . . . Von alledem und auch von all der tief melancholischen Phantastik moderner russischer Malerei spürt man in Eliasberg's trocken aufzählendem, dabei nicht einmal lehrhaft anschaulichem Buch kaum einen Hauch! Arthur Neißer.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 11/12, Juni 1916:

FRANK E. WASHBURN-FREUND, Die Sammlung Stransky. Ein Vorposten deutscher Kunst in Amerika. I. Teil. (1 farb. Taf., 42 Abb.)

OTTO HIRSCHMANN, Neu aufgetauchte Bilder von Frans Hals. (3 Abb.)

EINE ALTGRIECHISCHE THRONENDE GÖTTIN IM BERLINER ALTEN MUSEUM. (1 Tafel.)

WOLF, Weisgerber-Gedächtnisausstellung der Neuen Münchner Sezession.

DIE RHEINLANDE.

XIV., Heft 4, April 1916:

PAUL MAHLBERG, Skizzen von Oswald Achenbach. (1 farb., 3 schwarze Taf., 4 Abb.)

H. DE FRIES, Die werdende Form. Zur Entwicklung der modernen Baukunst. (6 Abb.)

XIV, Heft 5, Mai 1916:

WALTER BOMBE, Kunst unserer Zeit in Kölner Privatbesitz.

W. SCHÄFER, Josef Eberz. (4 Kunstbeilagen, 4 Abb.)

KASIMIR EDSCHMID, Der Bildhauer Fritz Huf.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XII., Heft 9:

GUSTAV LEVERING, Anton Pruska. (2 Tafeln, 36 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 9:

RUDOLF EBERSTADT, Zur Geschichte des Städtebaues. I. (16 Abb.)

GUSTAV PAULI, Philipp Otto Runge im Spiegel unserer Zeit. (1 farb. Taf., 15 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Geschicklichkeit.

RICH. L. F. SCHULZ, Böhmisches Glas. (1 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 9:

FRANZ SERVAES, Berliner Freie Sezession. (1 farb., 9 schwarze Taf., 20 Abb.)

MORITZ HEIMANN, Renée Sintenis. (6 Abb.)

BERTH. HAENDCKE, Ist eine Steigerung unserer Ausfuhr von Kunstwerken möglich?

BERTHA ZUCKERKANDL, Ein Landhaus in Winkelsdorf bei Mährisch-Schönau, erbaut von Prof. Joseph Hoffmann-Wien. (2 Tafel, 24 Abb.)

ANTON JAUMANN, Das Auge des Malers. II.

ALFRED GÜNTHER, Erlweins Nachfolge — Professor Hans Poelzig.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVII, Nr. 9, Juni 1916:

BODE, Die Sammlung der Sienesischen Bildwerke des Quattrocento im Kaiser Friedrich-Museum. (16 Abb.)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

Neue Folge, XXXVII. Jahrg. Nr. 173/174.

R. GAETTENS, Ein Floren der Herren von Bongart (Baumgarten). (1 Abb.)

PH. LEDERER, Seltene griechische Münzen der Sammlung Arthur v. Gwinner (Forts.). (5 Abb. im Text und 11 auf einer Tafel.)

M. GUMOWSKI, Zur Glogauischen Münzkunde II: Sigismund von Polen.

WILLI PIEPER, Das Ersatzgeld der Kriegsgefangenenlager und deren Arbeitskommandos, insbesondere in Westfalen und im Rheinlande, bezw. im VII. und VIII. Armeekorps.

J. V. KULL, Die Stückelung der Münzen nach den Reichsmünzordnungen.

E. B., Dukat Johann Moritz von Nassau vom Jahre 1671. (1 Abb.)

TIDSKRIFT FÖR KONSTVETENSKAP utgifven af Ewert Wrangel och Fritjof Hazelius. Jahrg. I, Heft 1.

EINLEITUNGSWORT.

EMIL HULTMARK, Alexander Roslin i Wien. (1 Tafel, 1 Abb.)

KARL ASPLUND, Några tidiga utländska miniatyrer i svenska samlingar. (16 Abb.)

OTTO RYDBECK, Studier i Skånes renässans- och barockskulptur I. (10 Abb.)

JOHNNY ROOSVAL, Attributioner till Bernt Notke. (8 Abb.)

AXEL L. ROMDAHL, Bungemästaren och Linköpings domkyrka. (2 Abb.)

KARL MADSEN, Vilhelm Hammershöi. (1 Abb.)

Literatur — Museer, Samlingar och Monument — Utställningar — Miscellanea.

OUDE KUNST.

Geïllustreerd Maandschrift voor Verzamelaars en Kunstzinnigen. I. Jg., No. 9, Juni 1916:

FRITS LUGT, Miniaturen. IV.

D. G. TURK, Willem Bastiaansz Schepers.

C. HOFSTEDE DE GROOT, Aelbert Cuyp of Abraham van Kalraet?

C. HOFSTEDE DE GROOT, Frans Hals, Mansportret.

C. HOFSTEDE DE GROOT, Gerard Hoet, Landelijke Herberg.

C. HOFSTEDE DE GROOT, Jacob van Ruisdael, Gezicht op Egmond aan Zee.

BOEKBESPREKING.

G. KNUTTEL WZ., Uit Archiven.

MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

Bd. XV., Nr. 1/2, 1916:

G. GUGENBAUER, Eine gotische Sebastianstatue in Krems a. d. Donau.

ALFRED SCHNERICH, Kunstdenkmäler im Kärtnischen Kanaltale.

JOSEF GARBER, Sicherung und Bergung der Kunstdenkmäler vor Kriegsgefahr in Südtirol.

ART IN AMERICA.

IV., April 1916:

BERNHARD BERENSON, Venetian paintings in the United States.

ALLAN MARQUAND, A Venetian Doorway by Pietro Lombardo.

R. MEYER-RIEFSTAHL, Oriental carpets in American Collections.

EDWIN ALTEE BARBER, Old American Glass.

ARTS AND DECORATION. März 1916:

FRANCESCO ZURBARAN, Saint of Seville.

AUGUST L. MAYER, Zurbaran in America.

W. G. BLAIKE-MURDOCH, Concerning Lithographs.

P. JACKSON HIGGS, Assay Hall Marks on old English Silver.

NEUE BÜCHER.....

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferungen 26, 27, 28.

RICHARD STETTINER, Das Kleinodienbuch des Jacob Mores in der Hamburgischen Stadtbibliothek. Verlag R. Piper & Co., München.

HERMANN BAHR, Expressionismus. Delphin-Verlag, München.

MAX J. FRIEDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel. Verlag Julius Bard, Berlin.

Der Briefwechsel von Jacob Burckhardt und Paul Heyse, herausgegeben von Erich Petzet. Mit zwei Bildnissen. J. F. Lehmanns Verlag, München 1916. Preis geh. M. 4.—, geb. M. 5.—.

IX. Jahrgang, Heft VII.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. Dr. GEORG JAC. WOLF, München-Neuhausen, Aldringenstr. 7. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

FRA BARTOLOMMEO (?), Madonna mit Heiligen — Im Kunsthandel (Prato, Uhrmacher Sacchetti)

Zu: WALTHER BIEHL, DIE „MADONNA SACCHETTI"

Abb. 3. Sta. Maria de Naranco von der Bergseite

Abb. 5. Sta. Maria de Naranco, Inneres, Altarseite

Zu: ALBRECHT HAUPT, DIE SPANISCH-WESTGOTISCHE HALLE ZU NARANCO UND DIE NORDISCHEN KÖNIGSHALLEN

Abb. 6. Sta. Maria de Naranco, Hängekonsole

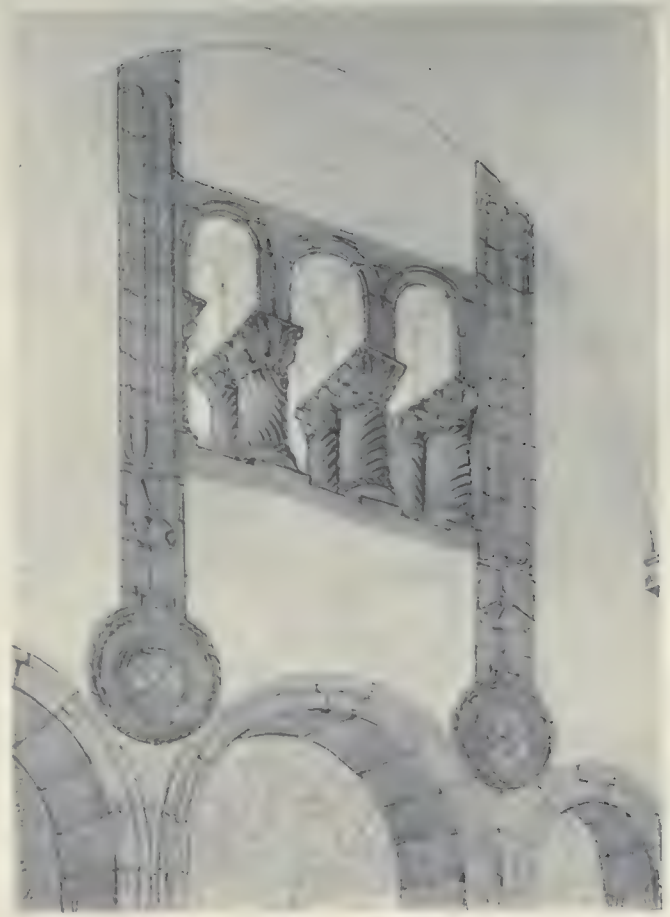


Abb. 10. Sta Maria de Naranco, Westhalle von innen

Zu: ALBRECHT HAUPT, DIE SPANISCH-WESTGOTISCHE HALLE ZU NARANCO UND DIE NORDISCHEN KÖNIGSHALLEN

Abb. 13. Sta. Maria de Naranco, durchbrochene Füllungsplatte

Abb. 14. Neues Lusthaus zu Stuttgart

Zu: ALBRECHT HAUPT, DIE SPANISCH-WESTGOTISCHE HALLE ZU NARANCO UND DIE NORDISCHEN KÖNIGSHALLEN

DAS FEST DER FREIHEIT IM JAHRE 1798 IN PARIS

Von ERNST STEINMANN

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Mânes fameux? divins genies! dont les ouvrages admirables sont réunis dans cette enceinte! répondez à la faible voix qui croit être entendue de vous! Dites; lorsque vous éprouviez le tourment de la gloire, aviez-vous le pressentiment du siècle de la liberté? Oui c'était pour la France, que vous enfantiez vos chefs d'oeuvre. Enfin donc ils ont retrouvé leur destination!

[Rede von François de Neufchateau, abgedruckt im Moniteur universel vom 13. Thermidor l'an 6 S. 1255.]

„Wir werden alles besitzen, was Italien Schönes besaß mit Ausnahme weniger Kunstobjekte in Turin und Neapel!" So schrieb Bonaparte triumphierend nach Abschluß des Vertrags von Tolentino (im Jahre 1797), der auch den Papst verpflichtete, die schönsten Antiken und Gemälde Roms an Frankreich auszuliefern. Venedig und Verona, Mailand und Parma, Bologna, Florenz und Perugia hatten mit ungezählten kleineren Städten Ober- und Mittelitaliens schon früher aus Kirchen, Klöstern und Palästen ihre Schätze opfern müssen, die über Livorno und Marseille auf Rhone, Saône und Seine zu Wasser nach Paris geführt wurden.

„Aber wird man diese kostbaren Beutestücke am Quai des Louvre ausladen wie Kohlenschiffe?" fragte Thouin, einer der Kommissare für Italien[1]). Gewiß nicht! Thouins Vorschlag, die römischen Trophäen in Paris in einem Römischen Triumphzug einzubringen, fand begeisterte Zustimmung und wurde mit solchem Erfolge ausgeführt, daß noch 15 Jahre später Denon an Gérard den Auftrag erteilte, im Musée Napoléon in einem großen Freskogemälde dies festliche Gepränge zu verewigen[2]).

Als Schauplatz der Handlung wurde jenes Marsfeld gewählt, wo im Jahre 1815 die preußischen Soldaten unter Kanonendonner das Fest ihres Königs feiern sollten. An den Jahrestagen von Robespierres Sturz und Tod am 9. und 10. Thermidor des sechsten Jahres der Freiheit — 27. und 28. Juli 1798 — sollte das Fest gefeiert werden, dessen Programm im Moniteur universel zu lesen ist:

Dies Fest, das jedem Franzosen schon so teuer ist, wird noch verschönt werden durch den Einzug der Trophäen von Kunst und Wissenschaft, die in Italien gesammelt wurden. Die Bananen und Palmbäume, die der Citoyen Baudin von der Insel Trinidad zurückgebracht hat, werden sie mit ihren Zweigen beschatten. Wilde Tiere aus Afrikas versengten Wüsten oder aus den eisigen Regionen des Nordens werden sie begleiten. Alle Teile der Welt wurden in Kontribution gesetzt, das schönste unserer Feste zu bereichern, um es glänzender zu gestalten wie bei den Römern der Triumph des Paulus Emilius war. Zwei Tage werden diesen Festen gewidmet sein. Am ersten Tage wird der Minister des Innern, umgeben von den Mitgliedern der Nationalinstitute der Künste und Wissenschaften, die Trophäen in Empfang nehmen. Am zweiten Tage werden sie feierlich dem Directoire exécutif überreicht werden"[3]).

(1) Saunier, Les conquêtes artistiques de la révolution et de l'empire. Paris 1902, S. 35. Die vier Kommissare, die Italien ausgeplündert hatten, waren Thouin, Moitte, Tinet, Berthélemy. Sie erhielten jeder eine Medaille mit der Aufschrift: Les sciences et les arts reconnaissants. Vgl. Moniteur universel l'an 6 S. 1254.

(2) Revue des deux mondes 1912, S. 612.

(3) Moniteur vom 9. Thermidor S. 1237. Vgl. S. 1243, 1246, 1250, 1254.

Der Moniteur, der das Programm veröffentlichte, hat auch eine ausführliche Beschreibung des Festes selbst gegeben. Er verrät uns auch, daß es am ersten Festtage in Strömen regnete, während am zweiten die Sonne schien. Er hat endlich auch die über alle Begriffe schwülstigen Reden von Thouin und François abgedruckt. Außerdem wurde das Römische Triumphgepränge in Paris ausführlich in Millins Magazin Encyclopédique beschrieben[1]), und endlich gab die Imprimerie Nationale noch in demselben Jahre eine besondere Gelegenheitsschrift heraus, die mit großem Aufwand gedruckt wurde[2]).

Die wenig kritische Beschreibung des seltsamen Festes, die noch im Jahre 1798 in Altona erschien[3]), und die im folgenden abgedruckt wird, ist wohl die einzige Aufzeichnung eines deutschen Augenzeugen, die wir besitzen. Sie verdient der Vergangenheit entrissen zu werden, denn das Fest vom 9. und 10. Thermidor bezeichnet in der Schicksalsgeschichte der größten Kunstwerke aller Länder und Zeiten den Auftakt einer Episode, deren Spuren sich noch heute nicht verwischt haben. Das Fest vom 9. und 10. Thermidor bestätigte zum ersten Male vor aller Welt den Begriff der „Grande Nation", der „Grande Armée", und man sieht, daß auch der deutsche Beobachter sich dem Zauber der neuen französischen Weltherrlichkeit willig unterwarf. Nicht ein Wort der Klage darüber, daß Rom seinen besten Kunstbesitz verloren hatte, nicht ein Wort des Tadels über die schmachvolle Ausplünderung eines ganzen Landes. Wenn wir heute die Reden von Thouin und François lesen, so erscheinen sie uns als Dokumente des Größenwahns. Damals erschien den Zuhörern das Gesagte so selbstverständlich, daß der unbekannte Deutsche an dieser „einfachen, nachdrücklichen Rede ohne Gemeinplätze und Declamation" seine helle Freude hatte. Wie schnell sollte sich diese Auffassung ändern, als die „Grande Armée" auch Deutschland ebenso auszuplündern begann, wie sie Belgien, Holland und Italien bereits geplündert hatte! Gerade die Deutschen sind es aber gewesen, die dank der rücksichtslosen Energie Blüchers im Jahre 1815 ihre Kunstschätze zuerst ohne diplomatische Verhandlungen zurückerhielten. Preußens König war der erste, der sein Eigentum zurückverlangte, und bald sind alle beraubten Länder und Fürsten seinem Beispiel gefolgt.

Italien allerdings hat seinen Kunstbesitz am spätesten und am unvollständigsten zurückerhalten, von den unermeßlichen Werten nicht zu reden, die durch Raub und Zerstörung zugrunde gegangen sind. Blieb von den Antiken doch selbst der „Tiber" in Paris zurück, dessen Auffindung bei S. Maria sopra Minerva einst ganz Rom in Aufregung versetzt hatte. Die Perlen umbrischer Kunst, die heute in den Provinzialmuseen Frankreichs zerstreut sind, Mantegnas Madonna della Vittoria und alle die frühen Florentiner Meister im Louvre stammen von jenem großen Raubzug in Italien vom Jahre 1797.

TRIUMPH-EINZUG DER VON DER ITALIENISCHEN ARMEE EROBERTEN NATUR- UND KUNST-SCHÄTZE.

Der längst erwartete Triumph-Einzug hat den 9. und 10. Thermidor wirklich Statt gehabt. Die Schätze, die auf der Seine ankamen, wurden beym Eingange

(1) Magazin Encyclopédique ou Journal des sciences III (1797), S. 416, und IV, 2 (1798), S. 416—427.
(2) Fête de la Liberté et entrée triomphale des objets des sciences et des arts recueillis en Italie. A Paris de l'Imprimerie de la République. Thermidor an VI. Vgl. Saunier a. a. O., S. 36. Auch Delaborde hat das Fest der Freiheit ausführlich beschrieben. Vgl. L'Académie des Beaux Arts depuis la fondation de l'Institut de France. Paris 1891, S. 78—84. Es ist mir bis jetzt nicht gelungen, ein Exemplar dieser Sonderpublikation aufzufinden.
(3) Frankreich im Jahre 1794. Aus d. Briefen deutscher Männer in Paris. Bd. XII, S. 122—26. Altona 1798.

von Paris ausgeladen und wieder auf dieselben Wagen gepackt, die zu ihrer Herführung in Italien gebraucht worden. Der größte Theil der Sachen war noch in Kisten, es wäre zu gefährlich gewesen, sie eher auszupacken, als man sie auf die ihnen bestimmten Plätze stellen konnte[1]). Man hat sie in drey große Abtheilungen getheilt.

Naturgeschichte.
Bücher, Manuscripte, Medaillen.
Schöne Künste.

Diese drey, durch Truppen und Musik-Corps, auch durch Gruppen von dazugehörigen oder kunstliebenden Menschen, von einander gesonderten Abtheilungen dehnten sich auf dem südlichen Boulevard in einem Raum von einer halben Lieue aus. Alle fünf und vierzig Wagen waren verziert mit Blumengehängen, mit dreyfarbigten Fahnen als Trophäen geordnet und mit Schildern voll französischer Inschriften. Der Abtheilung der schönen Künste ward ein Panier vorgetragen, auf welchem man folgendes Distichon von Ernest las:

La Grèce les ceda, Rome les a perdus,
Leur sort changea deux fois; il ne changera plus.

Auf einem mit Büchern beladenen Wagen las man den Vers von Lafontaine:

Laissons dire les sots, le savoir a son prix.

Auf dem, der die Büste der Ceres führte, folgende Verse von Lebrun:

Que Cérès des mortels soit à jamais chérie!
C'est le premier sillon qui fixa la patrie.

Unter der Büste Homers, die vor den Professoren der griechischen Sprache hergetragen wurde, diese anderen Verse desselben Dichters:

Ce Génie a créé sont art et ses rivaux.
Il n'eut point de modèle et n'aura point d'égaux.

Der Zug durchzog die südlichen Boulevards in ihrem ganzen Umfange. Den meisten Eindruck aufs Volk machten die Gegenstände, die unverdeckt erschienen; einige fremde Bäume, wilde Thiere in Gitterkasten, die man ihnen lieber ganz frey am Triumphwagen gekettet, wie ehemals in Rom, hätte zeigen sollen; vier prächtig aufgeputzte Dromedare, die am Zügel geführt wurden, und die vier venezianischen bronzenen Pferde[2]).

Der Triumphzug kam um 4 Uhr Nachmittags auf dem Marsfelde an, wo die einfahrenden Wagen sich in verschiedene Reihen stellten.

Der Minister des Innern, François de Neufchateau, der den Künsten und Wissenschaften so werthe Mann, stand auf der Spitze des Hügels. Die nach Italien gesandten französischen Commissarien traten hervor, und Thouin hielt in aller Namen eine einfache nachdrückliche Rede, ohne Gemeinplätze und Declamation. Er sagte unter andern: Les Commissaires des sciences et des arts n'ont porté leurs recherches, et n'ont prélevé les monumens utiles au complément des collections nationales, que dans les propriétés des Gouvernemens vaincus, et dans celles des communautés religieuses, qui n'en fesaient (sic!) aucun usage utile aux progrès des connaissances humaines. Les collections consacrées à l'instruction publique et celles des parti-

(1) Fünfzehn Monate nach dem Fest des 9. Thermidor waren die Kunstschätze Italiens noch immer nicht ausgepackt worden! Vgl. Lanzac de Laborie in der Revue des deux mondes 1912, S. 614.
(2) Die Rosse von Venedig wurden zuerst getrennt auf den Pfeilern der Seiten-Eingangstore zu den Tuilerien aufgestellt. Im Jahre 1807 fanden sie ihren Platz auf dem eben vollendeten Arc du Carroussel, von wo sie im Oktober 1815 durch die Österreicher herabgeholt wurden.

culiers ont été respectées. Cependant ces dernieres ont fourni tout ce qui pouvoit intéresser la Republique, soit que les dépositaires lui en fissent l'homage sincère et libre, ou soit que les propriétaires consentissent a les lui cèder à prix d'argent. — C'était une chose remarquable de voir des vainqueurs et dès maitres, qu'on avoit peints aux peuples de l'Italie comme des Vandales, respecter les productions des sciences et des arts, les visiter en foule et avec interêt, depuis le simple soldat jusqu'au général en chef.

Der Minister antwortete in einer lebhafteren und blühenderen Rede. Indem er von den Meistern der bewundernswerten Kunstwerke sprach, sagte er: Les Grandshommes, jetés dans des siècles de servitude, cédèrent au besoin de la création. Ils composèrent pour leur âge, beaucoup moins, que pour obéir à l'instinct de la gloire, et si l'on peut parler ainsi à la conscience de l'avenir.

Und indem er sich an die Gelehrten und Künstler wandte: Vous n'aurez plus à dévorer le spectacle des courtisans, l'aspect des superstitions et de l'ignorance claustrale, pour jouir, un moment de la presence des chef-d'oeuvres que vous cherchiez au loin. — Et dans quel jour, o Citoyens! la nature et les arts s'empressent-ils également à vous prodiguer leurs faveurs? Dans cette epoque heureuse, au jour même ou je parle, le vandalisme passager disparut pour toujours d'une terre indignée d'avoir pu le porter. Voici la pompe triomphale, voici la pompe expiatoire des crimes de la tyrannie renversée le 9 Thermidor. Voici une fête, inouie parmi les nations, la fête qui se charge d'effacer tous les souvenirs, le triomphe de la nature, le triomphe des arts, le triomphe de la liberté.

Den folgenden Tag begab sich das Directorium in seinem gewöhnlichen Aufzuge nach dem Marsfelde. Kaum hatten sich die Directoren gesetzt, als die Wagen, die an dem äußersten Ende des Platzes in Reihen gestellt waren, sich sogleich in Bewegung setzten und so en Fronte bis vor dem Fuße des Hügels vorrückten. Prächtiges Schauspiel, das die gegenwärtige Menge erschütterte, für die man indessen wohl die Aufmerksamkeit hätte haben können, die durch Zeit und Witterung sehr gesunkenen Randeserhöhungen von neuem erhöhen zu lassen.

Der Minister stellte nun die französischen Commissarien dem Directorium vor, das ihnen mit Glückwünschen eine Medaille zum Zeichen der Nationalerkenntlichkeit zustellte. Bey dieser Gelegenheit wurden Reden voll Philosophie, ächtem Patriotismus und schöner Beredsamkeit gehalten.

Nachher wurden einige Strophen aus Horazens Carmen seculare, aus Lebruns Dithyrambe und Cheniers Gesang auf den neunten Thermidor gesungen. Ein Theil der Pariser Garnison machte dann militairische Bewegungen. Man sahe dabey hier zum erstenmal die fliegende Artillerie manövrieren und feuern, die sammt dem Bajonet so viel zu den Siegen der französischen Armeen beygetragen hat und künftig das Schicksal der Staaten entscheiden wird. Nach dem Rückzuge des Pomps belebten Erleuchtungen und Tänze das herrliche Marsfeld auf eine andere Weise.

Am 13. Thermidor wurden die Wagen, welche bey dem Aufzuge die Division der Künste ausmachten, nach dem Nationalpalaste der Wissenschaften und Künste gebracht. Die Künstler feyerten ihre Ankunft mit einem Fest in dem weiten Hofe dieses Gebäudes, das erleuchtet war. Auf einer Seite las man ein Transparent:

Les arts cherchent la terre où croissent les lauriers.

Auf der andern:

Aux armées de la République et au Gouvernement français les arts reconnoissans (sic!).

Die schönsten unter den Weibern und Töchtern der Künstler gingen, die Soldaten, die den Tag die Wache im Louvre hatten, zu ihren Spielen einzuladen. Man tanzte bis 4 Uhr Morgens. Chenard von der komischen Oper sang einige passende Strophen von Joseph Lavallée, von denen wir hier ein paar hersetzen wollen:

Salut aux Guerriers généreux
Vainqueurs de l'Italie,
Dont le bras enrichit ces lieux
Des trésor du génie.
Tableaux, bronzes, marbres, talens,
Tout parle de leur gloire;
Et chacun de ses monuments
Raconte une victoire.

L'éloquent vainqueur de Python
Peu content de St. Père
Auprès du Pape, sans façon
Baillait au Belvedère:
Tant les Cardinaux, beau esprits,
Lui donnoient la migraine,
Pour guérir il vient à Paris
Respirer l'air d'Athène.

GIACOMO FRANCESCO CIPPER, GENANNT TODESCHINI

Von BENNO GEIGER

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Wer sich in Bergamo oder in Brescia einmal eingehender mit der Lokalkunst jener Städte beschäftigt hat, ist sicherlich — da man sich dem nicht zu entziehen wüßte — mitunter auch auf solche Bilder gestoßen, die, neben anderen Erzeugnissen des Ortes, der jeweilige Eigentümer als „Todeschini" vorzustellen pflegt. Lebensgroße Genrebilder, äußerst flott und farbig aufgetragen. Mitteldinge zwischen Magnasco und Magiotto. Wer „Todeschini" war, wird aber nicht gesagt, noch steht es irgendwo geschrieben. Die rein lokale Überlieferung des Namens, die sich an jene Bilder heftet, ist deswegen nicht kontrollierbarer, weil sich die Bilder selbst zu einer auffälligen Gruppe eng zusammenschließen lassen und weil in den genannten Städten, wo sie häufig sind, mit der Bezeichnung „Todeschini" sozusagen etwas Selbstverständliches behauptet wird.

Nun gibt es andrerseits einen gewissen Giacomo Francesco Cipper, tedesco, von dem in Hampton Court vier Bilder existieren, zu denen sich vier weitere gesellen, die seinerzeit in englischem Privatbesitz verzeichnet worden sind; und zwar bereits im Jahre 1859, Gazette des Beaux Arts, I, S. 182. An jener Stelle steht: „On nous écrit de Londres: Nous avons vu récemment dans la galerie de M. Thomas Walesby, Waterloo-Place, quatre tableaux curieux et dignes d'être remarqués tant à cause de leur mérite, que du mystère qui règne sur l'histoire de leur auteur. Jamais nous n'avions entendu parler de Giacomo Francesco Cipper, tedesco, et nous n'avons encore rencontré personne qui pût nous donner quelques renseignements sur ce peintre, dont le nom ne se trouve dans aucun des auteurs que nous avons consultés. Néanmoins, ce nom est inscrit en grands caractères sur les quatre tableaux dont nous parlons et qui représentent: 1° Un Concert de famille, consistant en un groupe de huit figures, admirablement composé et plein de vie; 2° Un Marché aux legumes, avec une femme portant des cerises; 3° Une groupe de Bohémiennes et deux jeunes nobles qui se font dire la bonne aventure; 4° Des Paysans italiens à leur repas et un homme jouant de la vielle. Ces tableaux sont peints, dans une large et vigoureuse manière qui rappelle l'école espagnole ou napolitaine; ils ont environ cinq pieds carrés. Quant à leur histoire, tout ce qu'on en sait, c'est que, pendant des années, ils restèrent dans le State-dressing-room de Stowe, et il est certain qu'ils furent achetés par lord Cobham, il y a plus d'un siècle, lors de ses campagnes en Flandre. Il nous semble impossible que l'artiste qui a produit ces ouvrages n'en ait pas laissé en d'autres pays, et peut-être l'attention que nous avons voulu attirer sur son nom, nous vaudra-t-elle quelques renseignements sur un artiste d'autant plus curieux à connaître pour les Anglais, qu'il y a quatre autres morceaux de sa main dans la collection de la reine Victoria au Palais de Hampton-Court, sans que jamais on en ait parlé, que nous sachions du moins, dans aucun livre."

Ob die vier Bilder des M. Thomas Walesby sich noch in London befinden, ist mir unbekannt, von denen in Hampton Court ist ersteres bei Law, The Royal gallery of Hampton Court, 1881, Neue Auflage 1898, S. 176 unter No. 473 folgendermaßen beschrieben: „A Painter in his studio. He is at his easel, painting an old woman with a crutch; he turns round and faces the spectator. Behind him is an old woman grinding colours; a girl looks round the corner of the easel, and two boys are

drawing on the right. On canvas, 4 ft. 2 in. high, by 5 ft. 5 in. wide. — This and the three similar rather cleverly painted pieces in this closet, are inscribed on the canvas, in the left-hand corner: "Gia^mo francesco Cipper, 1736". The last part of the name is not distinct, and it may be Cippu, or Cippa. In any case, however, no such painter is mentioned in any ordinary dictionaries of painters, and both the name and subject have much puzzled the critics. By some they are pronounced of the "Neapolitan school;" others call them Dutch subjects, and the painter is variously called in the catalogues Chippu, Cepper, Cippa &c. Recent cleaning has revealed the date." Die übrigen drei Bilder stellen, wie jene des M. Thomas Walesby, italienische Bauern, in ihren Stuben sitzend, bei musikalischen und sonstigen Unterhaltungen dar.

Ich wäre soweit noch nicht in der Lage, diesen rätselhaften Cipper mit dem in Bergamo und Brescia wohlbekannten „Todeschini" zu identifizieren, wenn Suida im ersten, 1911 erschienenen Bande der von ihm herausgegeben Österreichischen Kunstschätze auf Tafel 46 nicht ein Bild des Grazer Johanneums publiziert hätte, das ich, mich der Lokalbenennung Bergamos, die auf der Tradition beruht, bedienend, als „Todeschini" ohne weiteres bestimmen kann und Suida seinerseits mit gutem Grunde Cipper gibt. Das Bild, das ich hier nochmals abbilde (Abb. 1) und welches Frimmel (Blätter für Gemäldekunde, 1907, III, S. 10) für „spanisch" hält, stellt eine Volksszene mit einem Scherenschleifer und einer Wahrsagerin dar, wohl in der Art des dritten im Besitz des M. Walesby erwähnten Stückes. Suida bemerkt dazu: „Den Autor des Bildes, das ehemals dem Mailänder Nuvolone (Panfilo), später nur der Lombardischen Schule zugeschrieben wurde, gelang es mir ausfindig zu machen durch die stilistische Übereinstimmung mit drei von seiner Hand herrührenden Bildern, die im März 1911 im Österreichischen Kunstverein in Wien versteigert wurden, deren eines die Aufschrift des sonst nirgends erwähnten: ‚Giacomo Francesco Cipper Tedesco 1707' trug. Auf diesen konnte man namentlich den Typus des Scherenschleifers, des Kindes, sowie des Affen genau gleich wiederfinden. Die versteigerten Bilder kamen angeblich aus ungarischem Privatbesitz. — Das höchst interessante Gemälde kam als Geschenk des Landeshauptmanns Grafen Ignaz Attems 1861 an die Grazer Galerie."

Obschon kein Grund vorliegt, Suidas stilkritische Bestimmung dieses Bildes anzuzweifeln, das sich mit sämtlichen mir in der Lombardei bekannt gewordenen „Todeschinis" deckt, scheint es doch angebracht, da jene Bilder Cippers aus dem „Kunstverein" zu dem Vergleich vermißt werden, ein Bild zu zeigen, das stilkritisch mit jenem in der Grazer Galerie zusammengeht und gleichzeitig sich der Benennung „Cipper" anpaßt. Abb. 2, das Selbstbildnis des Künstlers, ein „Todeschini" aus Privatbesitz, erfüllt die Forderung, indem es gleichzeitig ganz offenbar dieselbe Hand des Grazer Bildes zeigt und auf ein Haar zu der Beschreibung stimmt, die von dem voll signierten und datierten „Painter in his studio", dem Cipper in der Galerie von Hampton Court gemacht wird. Dem Hauptmotiv des Malers vor der Staffelei, der den Beschauer ansieht und auf der Leinwand eine alte Frau malt, während hinter seinem Rücken ihm ein Gehilfe Farben mischt, sind auf dem Bild in Hampton Court ein Mädchen und zwei Knaben zugefügt. Um ein paar weitere Beispiele von Todeschinis Kunst zu geben, führe ich den „Gemüsehändler" an, der als Velasquez sich vormals in der Galerie Somzée zu Brüssel befand (Abb. 3); die „Alte Frau mit Katze", vormals als Ribera in der Sammlung Oskar von Elsner, Versteigerung am 13. Februar 1913 bei Keller & Reiner in Berlin (Abb. im Auktionskatalog); eine „Singende alte Frau" bei Herrn Attilio Steffanoni in Bergamo (Abb. 4),

in dessen Besitz sich vor dem Kriege eine Serie von weiteren vier Bildern dieses Malers befand oder noch jetzt befindet. Andere Stücke, darunter einige von ganz besonders hoher Qualität, sah ich in Brescia beim Capitano Salvi, in genuesischem Privatbesitz, in Mailand usw., durchwegs mit der Benennung „Todeschini". Von Todeschini dürfte schließlich auch noch der irrtümlich Callot gegebene „Frohe Zecher" in den Uffizien sein (Abb. 5), der die Finger „contra la Jettatura" spreizt, sowie das ihm verwandte Bildnis eines Zwiebelhelden im Besitz des Stadtdirektors Tramm in Hannover, das seinerzeit als Lys im „Cicerone" Bd. VI (1914), S. 278, publiziert wurde und mit der Aufschrift: „Che mirate sonaglij", zu deutsch: „Ihr glaubt Glöckchen zu sehn!" im Widerspiel der Nase auf etwas eher noch Verfänglicheres als Zwiebeln oder Glöckchen hinzuweisen beliebt (Abb. 6).

Daß Cipper, von dessen Tätigkeit mithin nur die zwei Daten 1707 und 1736 bekannt sind, sich selbst „Tedesco" nannte, mag ihm in Bergamo, wo er gelebt zu haben scheint, den Namen Todeschini — todesco mundartlich für tedesco — eingetragen haben. Wenn man die hohe künstlerische Qualität des Grazer Genrebildes, die Anerkennung, die vor bald sechzig Jahren in England ihm gezollt wurde, ins Auge faßt, wird man geneigt sein, dem Künstler näher nachzugehen und sein verstreutes oder bisher unerkanntes Werk eingehender zu prüfen. Im Genrebild, das er im Gegensatz zu Magnasco großfigurig gibt, ist er direktes Vorbild, unter andern für Magiotto. Er selbst lehnt sich in seiner malerischen Technik an Ghislandi und Cifrondi an; und wenn er manchmal mit Magnasco schon verwechselt wurde, so hat das seinen Grund, da man von diesem Meister mit Bestimmtheit keine großfigurigen Gemälde kennt und zu der Annahme verleitet wird, daß, wenn es solche gäbe, sie so wie diese Bilder, die nun mit Cipper richtig ausgezeichnet sind, aussehen könnten.

BRIEFE VON UND ÜBER ADRIAN ZINGG

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von MORITZ STÜBEL

I.

Ludwig Richter erzählt in seinen Lebenserinnerungen, daß Adrian Zingg, sein Pate, die großen Sepiazeichnungen, die er alljährlich auf die Kunstausstellung gab, von seinen Schülern, hauptsächlich Richters Vater, komponieren und bis auf das letzte Tüpfel ausführen ließ und dann ganz naiv seinen Namen darunter setzte. „Es war dies gar kein Geheimnis und Zinggs akademische Kollegen bezeichneten die Blätter als Zinggs Ausstellungsarbeit, von Richter gezeichnet." Und an einer anderen Stelle heißt es: „Wir lagen in den Banden einer toten Manier wie alle Zinggianer, waren in einen Wust von Regeln und stereotypen Formen und Formeln dermaßen eingeschult, daß ein lebendiges Naturgefühl, die wahre, einfache Anschauung der Dinge, sich gar nicht regen, wenigstens nicht zum Ausdruck kommen konnte. Wir plagten und mühten uns ab, die schablonenmäßigen Formen der gezackten Eichenmanier und der gerundeten Lindenmanier, wie Zingg sagte, so einzulernen, daß wir dergleichen mit Leichtigkeit zeichnen konnten."

Wenn auch Ludwig Richter, der sonst ein sehr anziehendes Bild von seinem alten Paten entwirft, mit diesen Bemerkungen gewiß recht hat, so hat er ihm dennoch Unrecht getan. Denn sie treffen nur auf den altgewordenen Künstler zu und berücksichtigen nicht, was er früher geleistet hat. Geht man dem nach, so gewinnt man ein anderes Bild von Zingg und seiner Kunst. Ich denke dabei nicht, oder wenigstens nicht in erster Linie, an die vielen Landschaften, die er in seinen guten Jahren nach sächsischen und böhmischen Gegenden in Feder und Tusche geschaffen hat. Auch sie entbehren zwar nicht des künstlerischen Wertes und haben z. B. auf Ludwig Richter selbst, großen Einfluß ausgeübt; vorwiegend haben sie aber doch ortsgeschichtliche Bedeutung. Ich denke dabei vielmehr an den Kupferstecher Zingg, wobei der Ausdruck Kupferstecher in dem engen Sinne eines Künstlers gebraucht ist, der Gemälde durch Grabstichelarbeit nachbildet, im Gegensatz zu dem nach eigener Erfindung schaffenden Maler-Radierer. Diese nachbildenden Kupferstecher sind bekanntlich ausgestorben. Lithographie, Stahlstich, Daguerreotypie und die modernen photomechanischen Reproduktionsmethoden haben ihre Daseinsberechtigung aufgehoben. Auch die Kunstgeschichte schätzt sie nicht allzu hoch mehr ein, erklärlich genug in einer Zeit, der das künstlerische Erlebnis und das naive Schaffen alles, Nachahmung Anderer und fleißige technische Vollendung nicht viel bedeuten. Der Kunstgeschichte als beschreibender Wissenschaft müssen aber alle Äußerungen des Kunstwollens wichtig sein, wofern sie nur wirklich Kunst sind und auf dem Boden ihrer Zeit organisch entstanden. Der Umstand, daß zufällige äußere Gründe einen blühenden Zweig der Kunst zum Verdorren gebracht haben, darf sie nicht beeinflussen; es wird daher keiner weiteren Rechtfertigung bedürfen, wenn eines ausgezeichneten Vertreters jener nachbildenden Kupferstecher im folgenden des näheren gedacht wird und einige Briefe mitgeteilt werden, die ihn und seine Kunst betreffen und uns unmittelbar in die Zeit einführen.

Die meisten nachbildenden Kupferstecher wählten Bildnisse und geschichtliche Gemälde zum Gegenstand; erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann man auch Landschaften zu stechen. Claude Lorrain, Poussin und ihre Schule, und von neueren vor allen Josef Vernet lieferten die beliebtesten Vorbilder. In Zinggs Zeit fällt die Blüte des Landschaftskupferstichs; er hat ihn ausschließlich

gepflegt, und auch als er sich später mehr und mehr der Radierung zuwendete, blieb die Landschaft sein bevorzugter Gegenstand.

Das Bestreben der Stecher ging auf möglichst genaue Wiedergabe des Tons, der Haltung und des Stofflichen des Originals, und auf harmonische Bildwirkung des Stiches selbst. Der Grabstichel allein konnte das bei der Landschaft nicht leisten: Bäume, Himmel, das Erdreich, die Wolken wirken bei reiner Grabstichelarbeit hart und glänzig; deshalb wurde die Radierung und die kalte Nadel in umfangreicherer Weise mit verwendet, als es üblich war. Die Arbeit zerfiel in zwei Teile: die Vorradierung und die Vollendung mit Grabstichel und kalter Nadel. Bei der Vorradierung wurden nicht nur die Umrisse, sondern auch die Schattierungen geätzt und einzelne Teile, wie z. B. Baumschlag, Ruinen, Felsen, oft auch die Wolken, überhaupt alle Teile, die freie Strichführung verlangten und nicht glänzend sein sollten, ganz ausführlich behandelt. Viele Blätter machen in diesem Zustand bereits einen abgeschlossenen Eindruck (vgl. Abb. 3). Oftmals wurde die Vorradierung von einem anderen Künstler ausgeführt, als die nachfolgende Grabstichelarbeit, wie man oft auf den Unterschriften lesen kann; der Deutsche Weisbrod z. B. beschäftigte sich während seines Pariser Aufenthalts fast ausschließlich mit solchen Vorradierungen. Die Vollendung mit dem Grabstichel überdeckte nun nicht etwa die Radierung, sondern ergänzte sie, fügte hinzu, verstärkte, stellte Beleuchtung, Perspektive und Harmonie her; mit der kalten Nadel wurde endlich die Ferne und der Himmel bearbeitet. Der Hauptsitz dieser Kunst war Paris. Die Vernetstecher, vor allen Le Bas und Cochin, machten sie berühmt, ihre französischen Häfen wurden in der ganzen Welt bewundert. Von Paris aus wurde diese Art des Landschaftsstiches durch Vivarès in England heimisch gemacht und durch Woollet und seine Schule bis ins 19. Jahrhundert eifrig gepflegt.

Der beste deutsche Vertreter war Zingg, der seit 1759 in Paris lebte und bald die französische Methode mit der seines Lehrers Aberli vertauschte. Von großem Nutzen war ihm Wille. Dieser arbeitete zwar ausschließlich nach figürlichen Gegenständen; aber auch bei diesen war die Methode eine entsprechende. Zingg wurde zwar nicht sein Schüler, aber Wille retuschierte seine Platten und wird ihm wohl manche technische Winke gegeben haben. Überdies wurde er Zinggs Verleger. Von den zehn großen Blättern, die Zingg in Paris geschaffen, tragen neun Willes Adresse und eine die seines Freundes Aliamet. Die Abbildungen mögen an Stelle einer Beschreibung ein Bild von Zinggs Kunst geben.

Da es ein zuverlässiges Verzeichnis von Zinggs Werken nicht gibt, seien hier seine Pariser Stiche kurz angeführt. Zugrunde liegen die Exemplare des Kupferstichkabinetts und der Kupferstichsammlung weiland König Friedrich Augusts II. von Sachsen in Dresden. Die Maße sind in Zentimetern angegeben, B. bedeutet Bildgröße, Pl. Plattengröße; die erste Zahl bedeutet die Breite, die zweite die Höhe; N. bedeutet Nagler, Le Bl. Le Blanc. Die Blätter sind der Zeit nach geordnet.

1. Ecueil dangereux. Wie Nr. 2 nach einem Gemälde Josef Vernets im Kabinett des Kaufmanns Imbert in Bordeaux. B. 39,6 : 32,2; Pl. 41,7 : 37,7.

I. vor aller Schrift. [Adresse.

II. mit Titel und Bezeichnung des Malers, des Stechers, des Eigentümers des Originals und Willes

Im Juli 1759 begonnen, Mai 1760 von Vernet korrigiert, Oktober 1760 ausgegeben. Z. erhielt 20 Louisd'or für dieses und das folgende Blatt. — N. 9, Le Bl. 10.

2. La Pêche heureuse. Gegenstück zum vorigen. B. 39,8 : 32,1; Pl. 42 : 37,8.

I. vor aller Schrift.

II. mit Bezeichnung wie 1, II.

Vgl. die Bemerkungen zu 1. — N. 10; Le Bl. 11.

3. Iere Vue d'Autriche. Wie Nr. 4 nach einem Gemälde des jüngeren Brandt in Willes Kabinett. B. 40,3 : 29,5; Pl. 43,7 : 36,2.
   I. Abdruck der bloß radierten Platte ohne jede Schrift.
   II. Abdruck der vollendeten Platte mit Titel und Bezeichnung des Malers und des Stechers und dem Wappen des Barons von Sinner.
   III. wie II., aber mit der Widmung an den Baron von Sinner und der Bezeichnung Willes als Eigentümer und Verleger.
   1762 ausgegeben. — N. 17; Le Bl. 21.

4. IIeme Vue d'Autriche. Gegenstück zu 3. B. 40,6 : 29,8; Pl. 45 : 36,5.
   I. mit Titel und Bezeichnung des Malers und Stechers und dem Wappen Aberlis.
   II. wie I., außerdem mit der Widmung an Aberli und der Bezeichnung Willes als Eigentümer und Verleger.
   1762 erschienen. — N. 17; Le Bl. 22.

5. Iere Vue du Mein. Wie Nr. 6 nach einem Gemälde des Frankfurter Landschafters C. G. Schütz in Willes Kabinet. B. 26,8 : 19,6; Pl. 29,5 : 25,3.
   I. mit Titel und Bezeichnung des Malers und Stechers und Schütz' Wappen. Statt Mein ist Mayn geschrieben.
   II. wie I. Mayn ist aber Mein geschrieben, die Widmung an Schütz und die Adresse Willes sind dazu gekommen.
   Im Juni 1762 von Wille retuschiert, im Juli 1762 ausgegeben. — N. 16; Le Bl. 20.

6. IIeme Vue du Mein. Gegenstück zu 5. B. 27 : 20; Pl. 29,6 : 25,4.
   I. mit Titel und Bezeichnung des Malers und Stechers und Schütz' Wappen. Statt Mein ist Mayn geschrieben.
   II. wie I. Mayn ist Mein geschrieben. Die Widmung an Schütz und die Adresse Willes sind dazu gekommen.
   Vgl. die Bemerkungen zu 5. — N. 16; Le Bl. 20.

7. Les Bergères. Nach einem Gemälde Dietrichs in Willes Kabinett. B. 36,2 : 43; Pl. 38,4 : 51.
   I. mit Bezeichnung des Malers und Stechers und dem Titel: Les Bergeres.
   II. wie I., außerdem mit der Widmung an Jaques Aliamet, Graveur du Roy und Bezeichnung Willes als Eigentümer und Verleger.
   Im Juni 1761 begonnen, Oktober 1763 ausgegeben. Z. hat 600 Livres von W. dafür erhalten. — N. 2; Le Bl. 2.

8. La Lune Cachée. Nach einem Gemälde van der Neers. B. 29,5 : 23,1; Pl. 30,8 : 27,5.
   I. Abdruck der unvollendeten Platte; rechts unten geritzt: Zingg 1763.
   II. Abdruck von der vollendeten Platte. Mit Titel und Bezeichnung des Malers (Vandreneer) und Stechers und dem Wappen Handmanns.
   III. wie II. mit der Widmung an den Maler Emmanuel Handmann in Basel und Aliamets Adresse (s. Abb. 1).
   1765 ausgegeben. — N. 1; Le Bl. 1.

9. Port près de Naples. Wie Nr. 10 nach einem Gemälde Mettays im Kabinett des Bankiers Girout. B. 42,6 : 29,2; Pl. 45,7 : 35,8.
   I. Abdruck der vollendeten Platte mit Titel und Bezeichnung des Malers und Stechers (A. Zingg de l'Academie electorale de Dresde) und Hagedorns Wappen.
   II. wie I. mit Widmung an Hagedorn und Willes Adresse (s. Abb. 2).
   Im Januar 1762 begonnen, Oktober 1765 von Wille retuschiert, im April 1766 ausgegeben. W. hat an Z. für diese und die folgende Platte 1000 Livres bezahlt. — N. 8; Le Bl. 8.

10. Golfe près de Naples. Gegenstück zu 9. B. 42,8 : 29,2; Pl. 46 : 36.
   I. Abdruck von der bloß radierten Platte ohne jede Schrift (s. Abb. 3).
   II. Abdruck von der vollendeten Platte mit Titel, Bezeichnung des Malers und Stechers und Hagedorns Wappen.
   III. wie II. mit Widmung an Hagedorn und Willes Adresse (s. Abb. 4).
   Vgl. die Bemerkungen zu 9. — N. 8; Le Bl. 9.

Noch einige Worte über Zinggs Leben. Er ist am 15. April 1734 in St. Gallen geboren und kam als ganz junger Mensch zum Kupferstecher Holzhalb nach Zürich, 1757 ging er nach Bern zu dem durch seine illuminierten Schweizer Prospekte berühmt gewordenen Aberli. In dessen Begleitung reiste er 1759 nach Paris. Einer ihrer ersten Besuche galt Wille, dem Berater und Helfer aller Fremden, die nach Paris kamen, dem Freunde aller Pariser Künstler, dem Vertrauensmann der Sammler der ganzen Welt. Aberli blieb nur bis zum November, Zingg dagegen über fünf Jahre. Er wurde einer der Intimen des Willeschen Kreises, Teilnehmer an den Studienausflügen in die Umgegend von Paris, in die Normandie und die Bretagne, Genosse bei all den vielen gemütlichen Familienfeiern und lustigen Künstlerfesten, von denen Willes Memoiren ein so anziehendes Bild geben. Zu Zinggs nächsten Freunden gehörten noch Aliamet, Chr. de Mechel, Schmutzer, Weirotter.

Im Frühjahr 1766 verließ er Paris, um als Professor nach Dresden zu gehen. Das nähere hierüber ergeben die mitgeteilten Briefe und ihre Einleitung. Ein halbes Jahrhundert hat er dort gewirkt: als Lehrer, als Landschaftszeichner, Stecher, Radierer. Unzählige Landschaftszeichnungen entstanden in den langen Jahren; auf jeder der jährlichen akademischen Ausstellungen waren Proben zu sehen, die eifrig gekauft und gut bezahlt wurden. Schon die Zeitgenossen erkannten, daß er als Zeichner den Kupferstecher nicht verleugnen konnte: Ein Ungenannter, wahrscheinlich Hagedorn, schreibt in einer Besprechung der Dresdner Ausstellung von 1773: „Eine Menge Zeichnungen von Zingg; alle schön und artig. Nur erblickt man die Reinlichkeit des großen Kupferstechers oft allzusehr, und ich liebe doch ein gewisses Unbestimmtes, welches mir oft mehr erraten läßt, als die zu scharf umschrieben sind. Sie fragten mich damals, ob er denn bei uns herabgestiegen und aus einem so geschickten Kupferstecher ein bloßer Zeichner und Radierer geworden. O nein! Er sticht auch, und Sie wissen, wie vortrefflich, aber — vermutlich wird er uns einmal jählings überraschen.“ Diese Eigentümlichkeit der Zinggschen Zeichnungen hängt auch damit zusammen, daß er sie zwar nach der Natur aufnahm, aber erst im Atelier ausführte. „Letzte Woche,“ schreibt Zinggs Schüler Conrad Geßner 1786 an seinen Vater, „wanderten Zingg und ich, nach der Natur zu zeichnen. Zingg machte diesmal gegen seine Gewohnheit seine Zeichnungen gleich auf der Stelle mit Tusche fertig und war selbst zufriedener als jemals.“ Zu seinen besten sächsischen Schülern gehören Veith und Karl August Richter. Er und Anton Graff, die beiden Sächsischen Schweizer, waren die bekanntesten Mitglieder der Dresdner Akademie; sie haben ihr und dem Dresdner Kunstleben das Gepräge gegeben. Ein anziehendes Bild davon gibt das Reisetagebuch, das Chodowiecki, der mit beiden befreundet war, im Jahre 1773 während seines Dresdner Aufenthaltes geführt hat und das demnächst veröffentlicht wird[1]). Namentlich über Zingg enthält es viel Bezeichnendes und läßt ihn vielseitiger erscheinen, als man gewöhnlich annimmt. So war er z. B. nach Chodowiecki ein vorzüglicher Porträtist und Raumkünstler.

Im Mai 1816 ist er in Leipzig gestorben; um seinen beträchtlichen Nachlaß entspann sich ein unerquicklicher Erbschaftsstreit, der mit einem Vergleich der Parteien und einem sächsisch-schweizerischen Staatsvertrag über die Behandlung von Nachlässen endete. Ludwig Richter verwandte die 150 Thaler, die ihm sein Pate vermacht hatte, zur Erwerbung von Kupferstichen aus dessen Nachlaß, die ihm reichliche Zinsen trugen: „Ich habe diesen Sachen größte Anregung und Förderung fürs ganze Leben zu verdanken.“

(1) Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Tagebuch des Künstlers. . . Herausgegeben von Moritz Stübel. Dresden 1916.

II.

Die ersten sieben Briefe betreffen die Berufung Zinggs nach Sachsen. Dort war im Januar 1764 in Dresden eine neue, alle bildenden Künste umfassende Akademie begründet worden. Was vorher unter dem Namen der Dresdner Kunstakademie bestanden hatte, war nur eine Zeichenschule mit einem Direktor und wenigen Hilfslehrern gewesen. Die Neugründung war schon Jahre lang vorbereitet worden. Sie war ein Lieblingsgedanke des Kurprinzen Friedrich Christian und seiner Gemahlin, der kunstbegabten Maria Antonia gewesen. In dem Legationsrat von Hagedorn, der zum ersten Generaldirektor der Künste in Sachsen ernannt wurde, hatten sie die Persönlichkeit gefunden, die ihre Absichten in trefflicher Weise auszuführen verstand. Leider starb Friedrich Christian nach nur dreimonatiger Regierung im Dezember 1763; seine Witwe und der Kuradministrator Prinz Xaver betrieben aber die Angelegenheit mit demselben Eifer weiter, so daß kurz nach dem unheilvollen siebenjährigen Kriege in Sachsen eine neuzeitliche Kunstakademie entstehen konnte, die bald die erste in Deutschland wurde.

Besondere Schwierigkeiten machte es, geeignete Lehrer für die Akademie zu bekommen. Denn einerseits sollten die bisherigen Hofmaler aus Sparsamkeitsgründen möglichst berücksichtigt werden, andererseits war es bei den beschränkten Mitteln und den damaligen Verkehrsschwierigkeiten nicht leicht, geeignete Persönlichkeiten zu entdecken und zu gewinnen. Hagedorn wurde diese Aufgabe durch die Beziehungen, die er zu den Kunstkreisen aller Kulturländer besaß, sehr erleichtert. Schon als junger Diplomat in Wien, Mainz, Bonn, Mannheim hatte er die persönliche oder briefliche Bekanntschaft mit Künstlern und Kunstfreunden gesucht und gefunden, in Dresden war er allmählich der Mittelpunkt des Kunstlebens geworden. In seinem Nachlasse fanden sich Tausende von Briefen, die Künstler, Sammler und Kunstgelehrte an ihn gerichtet hatten. Überall hin sandte er nun seine Anfragen nach Personen, die bei der Akademie gebraucht werden könnten. Eine seiner Hauptsorgen war die Berufung eines guten Kupferstechers. Zwar zählte die Kupferstecherklasse schon drei Professoren, die Italiener Canale, Camerata und Zuchi, sowie ein Mitglied, den Deutschen Chr. Fr. Boëtius; sie waren aber Hagedorn nicht modern genug; er wollte vor allem einen Lehrer haben, der die neue französische Methode lehren könnte, worunter er die oben geschilderte verstand.

Es ist erklärlich, daß er sich hierin an Wille wandte, mit dem er in einem langjährigem Briefwechsel stand, der 1755 mit der Übersendung von Hagedorns lettre à un Amateur de la peinture begonnen hatte. Beide waren in vieler Beziehung verwandte Naturen, Freunde, ohne sich je persönlich kennen gelernt zu haben. Am liebsten hätte Hagedorn Wille selbst als Professor in Dresden gesehen. Wille lehnte aber die Berufung sowie die angebotene Ehrenmitgliedschaft ab und nahm nur die „Mitgliedschaft" an, da die Ehrenmitgliedschaft nur für große Herren und Nichtkünstler sei. Außer auf Wille hatte Hagedorn sein Augenmerk auf Zingg gerichtet und auch seinetwegen bei Wille angefragt. In dieser Angelegenheit sind die sieben ersten Briefe geschrieben worden. Zingg hat lange geschwankt, ob er nach Dresden gehen sollte, denn der Abschied von Paris wurde ihm sehr schwer. Auch seine Freunde ließen ihn ungern ziehen. Ein kleines Fest beschloß die Pariser Zeit. Wille gab ihm und seinem Schüler Schmutzer, der von Maria Theresia nach Wien berufen worden war, ein solennes Abschiedsessen: „nous avons donné à souper à beaucoup de monde, principalement par raport à M. Schmutzer mon élève, qui doit partir cette semaine pour Vienne, l'impératrice

l'ayant rappelé, comme aussi par raport à M. Zingg, qui partira incessament pour Dresde. J'ai fait pour celui-ci un petit dessin dans son Stammbuch, dont il fut enchanté."

Dieses Stammbuch hat sich erhalten. Zingg hat es bis in die 90er Jahre weitergeführt. Im Juni 1815 schenkte er es dem Sohne seines Freundes Graff, dem Landschaftsmaler Karl Anton Graff; aus dessen Nachlaß, der 1832 versteigert wurde, gelangte er in den Besitz König Friedrich Augusts II. von Sachsen. Jetzt wird es in der von ihm hinterlassenen Kupferstich- und Handzeichnungensammlung aufbewahrt. Es enthält neben vielen bemerkenswerten und wertvollen Blättern seiner schweizerischen und deutschen Kunstgenossen, auch solche von seinen Pariser Freunden, wie Aliamet, Choffard, dem jüngeren Moreau, S. Freudenberger, I. P. Hackert, dem jüngeren Wille, Weirotter, Schmutzer und anderen weniger bekannten; alle fügten ihren guten Wünschen eine Probe ihrer Kunst bei[1]).

Im Juni 1766 traf Zingg in Dresden ein; vorher hatte er noch seine Heimat aufgesucht und seine Schweizer Freunde, wie Aberli, I. P. Füssli und vor allem Salomon Gessner; dieser hat ihm eine Waldlandschaft ins Stammbuch gezeichnet und ihm folgende Zeilen gewidmet:

„Dort, am sanften Geräusche der Elbe, sitzen im feierlichen Schatten die Musen; emsig wie Bienen sammeln sie die Schätze der Künste, machen die Gegend zur Zierde der Welt und befeuern die Nation zu allem was schön und gut ist. Was Wunder, daß sie mit allen Reizungen des Glückes und der Ehre Dich hinlocken, Dich, ihre Ehre und ihren Stolz. Geh! sei glücklich! ich bin ruhig, denn kein Glück und keine Ehre machen Dein Vaterland Dich vergessen, noch die, die dort auf Deine Freundschaft stolz sind."

Der achte Brief ist geschrieben als Zingg schon zehn Jahre in Dresden war und enthält die Bitte um Anweisung einer neuen Wohnung. Der Akademie war das sogenannte Fürstenbergsche Haus, gegenüber dem Schlosse und der katholischen Hofkirche, zur Verfügung gestellt worden; darin waren für einen Teil der Akademiker Wohnungen eingerichtet worden; Zingg sollte ursprünglich im réz de Chaussee des Hintergebäudes wohnen; er hatte auch bei seiner Ankunft „seine Effekten sofort dahin bringen lassen, sich aber nach verspürter äußerster Dumpfigkeit genötigt gesehen, mehrgedachten Quartiers Umgang zu nehmen". Dort war nämlich „lange Jahre hindurch ein Stall gewesen, wodurch die starken Mauern von Feuchtigkeit durchdrungen wurden". Zingg nahm daher eine Privatwohnung, erhielt aber nach einigen Monaten das Quartier in vierten Stock, das er in seinem Briefe schildert. Weshalb er eine Änderung wünschte, ergibt sich aus dem Brief.

Äußerer Anlaß war der am 29. Juli 1776 erfolgte Tod Hutins, des ersten Direktors der Akademie, wodurch dessen im ersten Stock gelegene Wohnung frei geworden war. Durch Reskript vom Januar 1777 war nun bestimmt worden, daß der Professor Casanova, der im dritten Stock wohnte, das Hutinsche Quartier und Zingg das Casanovasche erhalten sollte, der Maler Klengel und der Kupferstecher Stölzel sollten sich in das Zinggsche Quartier teilen. Dieses Deplacement wurde aber dadurch vereitelt, daß Casanova seine Wohnung beibehalten wollte, weil sie reines Nordlicht und eine schöne Aussicht über die Augustusbrücke hatte. Nunmehr hatte Hagedorn vorgeschlagen, das Hutinsche Quartier an Schenau und den Hofmaler Müller zu geben, Zingg aber in seiner Wohnung zu belassen und ihm zur Entschädigung den Professortitel, 100 Taler Zulage und die Anwartschaft auf Zuchis

(1) Zwei dieser Proben, Selbstbildnis von A. Graff und Bildnis A. de Peters nach einem Aquarell seiner Gattin, abgebildet bei Biermann, „Deutsches Barock und Rokoko", I., S. 267.

Quartier im ersten Stock zu geben. Hierauf wollte Zingg nicht eingehen und wandte sich deshalb in dem unten abgedruckten Briefe an den einflußreichen Geheimen Rat von Ferber im Geheimen Kabinet, der dort die Angelegenheiten der Kunstakademie bearbeitete. Der Brief hatte Erfolg. Zingg erhielt Hutins Quartier, in seine Wohnung zogen Klengel und Stölzel, Casanova blieb im dritten Stock. Nur bis 1787 konnte sich Zingg seines schönen Quartiers erfreuen; denn zu Johannis dieses Jahres mußte die Akademie dem Geheimen Finanzkollegium Platz machen, alle Wohnungen mußten geräumt werden. Jetzt steht an der Stelle des Fürstenbergschen Hauses das neue Wallotsche Landtagsgebäude. Zingg zog vor das Pirnaische Tor in das Haus 227, jetzt Pirnaischer Platz 1, und später in die Moritzstraße in das Meinholdsche Haus; dort war es, wo ihn Ludwig Richter öfters besuchte.

Der neunte Brief führt in die Napoleonische Zeit. Sachsen war nach der Schlacht bei Leipzig unter ein russisches Gouvernement gestellt worden, das ein Jahr später von einem Preußischen abgelöst wurde. Der russische Gouverneur, Fürst Repnin, beschränkte sich nicht auf die einer nur vorübergehenden Verwaltung zufallenden Aufgaben, sondern fühlte sich „in seiner Verbesserungssucht zu unruhigen und regellosen Neuerungen berufen", die auf die Dauer berechnet waren. So griff er auch in die Kunstakademie ein. Es wurde ihr eine „Constitution" gegeben, neue Lehrer wurden angestellt, alte abgesetzt. Zu den abgedankten Professoren gehörte auch Zingg, doch wurde ihm seine Besoldung, die im Laufe der 50 Jahre von 500 auf 600 Taler gestiegen war, belassen und nur das Quartiergeld von 100 Talern entzogen. „Man hätte ihm," schrieb der vom Gouvernement eingesetzte Generaldirektor, Freiherr von Friesen, am 18. Juli 1815 in einem Vortrag an den zurückgekehrten König Friedrich August, diese Kränkung wohl ersparen können, obschon er über 80 Jahre alt ist." Wie tief sie ihn getroffen hat, zeigt der Brief. Der gerechte König sorgte für Abhilfe. Eine Verordnung vom 6. Dezember 1815 lautet: „Dem Professor Zingg wollen Wir das ihm entzogene Quartiergeld von 100 Thaler wieder bewilligen und ihn damit sowohl als mit seiner vorigen Besoldung an 600 Thaler in Betracht seiner anerkannten Geschicklichkeit und seiner vieljährigen nützlichen Dienstleistungen auf den Etat der Akademie zurücktreten lassen."

Wenige Monate darauf ist Zingg gestorben. Am 28. Mai 1816 berichtet der Hofmarschall Graf Vitzthum v. Eckstädt, der im Dezember 1815 Friesens Nachfolger geworden war: „Am 26. dieses Monates verstarb allhier in Leipzig an Entkräftung der verdienstvolle ordentliche Professor der Kupferstecherkunst Adrian Zingg, an welchem die Akademie ihr ältestes noch lebendes Mitglied und einen vorzüglich in früheren Zeiten sehr ausgezeichneten und ungemein tätigen Künstler verliert. Gewohnt seit längerer Zeit in jeder Leipziger Messe anher zu kommen, um mit den hier erscheinenden Kunsthändlern die Geschäfte wegen seiner Kupferstiche selbst zu betreiben, befiel ihn diesmal ein Fieber, dem sein bis in die achtziger Jahre vorgerücktes Alter unterlag."

Sämtliche Briefe mit Ausnahme der unter 1 und 7 sind im Original erhalten und werden auf dem Königlich Sächsischen Hauptstaatarchiv in Dresden aufbewahrt. Die Briefe 2 bis mit 6 finden sich in dem Aktenstück loc. 894 Briefe von Mitgliedern der Akademie an Hagedorn. Es ist ein sehr interessantes Faszikel, das über 60 Briefe von Künstlern und Kunstfreunden enthält, die an Hagedorn in seiner amtlichen Eigenschaft gerichtet waren. Sie wurden aus seinem Nachlaß für die Akademie ausgesondert. Der übrige riesige Briefwechsel Hagedorns ist, wie

ich in meinem Buche über Hagedorn[1]) mitgeteilt habe, zum größten Teil verschollen. Die Briefe 8 und 9 sind den amtlichen Akademieakten loc. 895 acta die Kunstakademie betreffend entnommen. Die Briefe 1 und 7 sind nicht mehr vorhanden. Ich habe sie der von Torkel-Baden im Jahre 1797 herausgegebenen Briefsammlung: Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn entnommen. Sie gehörten zu den jetzt verschollenen Nachlaßbriefen, die Hagedorns falscher Erbe dem Professor Baden zur Veröffentlichung übergeben hatte.

Die Briefe sind wortgetreu und ohne Kürzung abgedruckt; auch da, wo der Briefschreiber aus der Konstruktion gefallen ist, ist nichts geändert worden. Nur die alte Schreibweise ist nicht beibehalten und die Interpunktion ist ergänzt worden.

III.

1. WILLE AN HAGEDORN.

Paris, den 8. Febr. 1764.

Mein Herr Baron und Generaldirektor!

Nun sind meine oftmaligen Wünsche erfüllet! Ich danke Ihnen von Herzen für die schriftliche Nachricht, mit welcher Sie mich beehret haben! Wem konnte die Generaldirektion der Künste und Akademien in Sachsen besser anvertrauet werden als Ihnen? und sollten meine Glückwünsche etwas bedeuten: so mache ich sie Ihnen von ganzer Seele als ein Mann, der an dieser Begebenheit den besten Anteil zu nehmen weiß. Diese Wahl machet mir die Weisheit des höchstsel. Churfürsten merkwürdig und der durchl. Churfürstin schätzbar. Wer würde Ihnen an der Einsicht, an dem gehörigen Eifer und an der Redlichkeit geglichen haben? Eigenschaften, welche bei einem solchen Amte unentbehrlich sind. Welche Ehre und Vorteile müssen dadurch dem Lande Sachsen zu Teil werden! Ihre schätzbare Zuschrift läßt mich den ganzen Plan merken, welchen Sie zum Wohle Ihres Staates gemacht haben. Leute von armseliger Einsicht können allein behaupten, daß die Künste nur zur Anmut und zum Zeitvertreibe da wären. Wir kennen Nationen, bei denen dieses kein Mensch fast mehr zu behaupten sich gelüstet. Machen Sie mein Herr Baron, daß man in Sachsen, durch Unterstützung Ihres Hofes, diesen Nationen gleiche! Wer wohl säet, pfleget und pflanzet, der darf sich eine gute Ernte versprechen.

Sie erweisen mir, mein Herr Baron, viele Ehre, daß Sie mir eine Professorstelle in meiner Kunst in Sachsen anbieten. Ich erkenne es mit aller Dankbarkeit; aber einem Manne, der Weib und Kinder, eine schon längst errichtete Haushaltung und beständige Geschäfte an einem gewohnten Orte hat, dem kann es keine leichte und gleichgültige Sache sein, sich zu versetzen. Mit Herrn Zingg aber hat es eine ganz andere Bewandtnis. Ich habe ihn auf Ihre Befehle gesprochen. Er williget ein nach Sachsen zu gehen; aber erst in zwei Jahren. Seine angefangenen Arbeiten müssen erst hier fertig sein, zudem will er hier erst noch ein paar Stücke machen, in welchen er zu zeigen gedenket, was er wirklich fähig sei zu tun. Herr Zingg ist ein Schweizer und denket männlich. Hier sind ohngefähr die Bedingungen, die er mir gesaget hat. Er verlangt eine jährliche Pension von 3000 livres; seine völlige Freiheit zu arbeiten, was ihm wohlgefalle, oder wann der Hof etwas verfertigen ließe, daß es ihm bezahlt werde, auch daß nichts von ihm verlangt würde, wofür er sich nicht ausgäbe; freie Wohnung, die Schüler, welche man ihm anvertrauen

(1) Stübel, Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts. Bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1912.

würde, haben nichts von ihm zu gewarten als den treuesten Unterricht; wenn es dazu kommen sollte, daß ihm alles Versprechen vom Hofe bekräftiget würde usw. Künftigen Sommer werden ein paar Landschaften von ihm erscheinen, welche nach seinen eigenen Zeichnungen sind; aus diesen wird man sehen, was er von sich selber fähig ist; denn alle jungen Künstler, welche in meine Bekanntschaft geraten, leite ich zur Natur, da müssen sie zeichnen, oder sie sind meine Freunde nicht, weil sie keine Künstler sein wollen. Herr Weirotter[1]) ist ein Tiroler, ein biegsamer Geist. Er ist eigentlich ein Maler, der aber, als er hierher kam, nichts nach der Natur studiert hatte; ich führte ihn deswegen auf das Feld und predigte ihm viel vor, wie er die Natur betrachten müsse. Kein Mensch hat je geschwindere Begriffe gezeiget. Er ist so fertig im Zeichnen geworden, daß seine Zeichnungen weit leichter als seine Gemälde aussehen. Die ersten Stückchen, welche er radieret hat, hat er in meinem Hause radieret. Er ist diesen Herbst nach Rom gereiset. Er hatte aber die Vorsicht, ehe er dahin ging, sich einen kleinen Verlag von Platten zu machen, auf welchen meine Adresse stehet, damit, weil er dort nur malen und zeichnen will, ich ihm, wenn es drauf ankommt, von dem gelösten Gelde senden kann, wiewohl er vor etwa 2000 livres bestellte Arbeit in Italien zu machen hat. Vor seiner Abreise hat er mir noch zwei Stückchen auf Kupfer gemalt, welche, wie in den mehresten seiner radierten Stücke, Baracken und Fischerhütten an breiten Flüssen vorstellen. Also kann ich von diesem nichts melden, ob er nach Sachsen gehen wolle, wegen seiner Abwesenheit.

(1) Auch Weirotter hatte Hagedorn an die Dresdner Akademie, und zwar für Landschaftsmalerei, berufen wollen. Franz Edmund Weirotter (geb. 1730 Innsbruck, † 11. Mai 1771 Wien) war 1759 von Mainz, wo er anderthalb Jahr für den Kurfürsten gearbeitet hatte, nach Paris gekommen, er gehörte zum Willeschen Kreis, Wille verlegte seine Werke. Von Oktober 1763 bis Oktober 1764 war er in Italien. In Rom verkehrte er mit Winckelmann, an den ihn Wille empfohlen hatte. Dezember 1766 berief ihn Schmutzer nach Wien, April 1767 traf er dort ein; sein Bildnis von Schmutzer. Lit.: Willes Journal an vielen Stellen, bes. I. 233. — Winckelmanns Brief an Wille vom 28. Januar 1764. — v. Lützow, Gesch. d. Akad. d. bild. Künste (zu Wien). Wien 1877, 41. — Ein Brief von ihm an Hagedorn (vom 22. April 1764 Rom) im Sächs. Hauptstaatsarchiv loc. 895 Briefe.

2. ZINGG AN HAGEDORN.

Hochedelgeborner insonders Hochgeehrter Herr;

Sie verzeihen, daß ich mir die Freiheit nehme, und Ihnen zu schreiben um mich zu erkundigen, und Ihren Rat ausbitte, in Ansehung dessen, so Sie an H. Wille wegen meiner gemeldet. Im verflossenen Monat Hornung sagte mir H. Wille, wenn ich Lust nach Dresden habe, so zeige sich eine Gelegenheit, man anerbiete mir das Jahr 40 louisd'or, und alle Freiheit aus der Galerie Gemälde nachzustechen. In einem Tage hernach sagte ich H. Wille meinen Entschluß, welchen er begründet und gut erkannte, nämlich ich habe viel Lust nach Dresden, allein ich verlangte das Jahr 500 große Thaler und freie Wohnung und wenn möglich, daß man mir noch zwei Jahre vergönnte hier zu bleiben, um eine wichtigere Arbeit zu machen, als diejenige so ich bis dahin gemachet; vor die jährliche Besoldung wollte ich ein paar Schüler annehmen, ihnen aber weiter nichts schuldig zu sein als den getreuen Unterricht zu geben. Hr. Wille sagte mir den verflossenen Monat, daß E. H. Edl. ihnen nur in kurzen Worten geantwortet, in zweien Jahren könne sich noch vieles abändern, welches mir weder Hoffnung machet, noch die Hoffnung wegnehmet.

Da ich noch in der Schweiz ware, so hatte die Ehre gehabt von dero selbst radierten Kupferstichen[1]) zu sehen, und alle diejenigen, so die Ehre hatten Sie zu kennen, versicherten mich, wie sehr Sie denen Künsten geneigt seien, welches mich beherzt macht E. H. Edel. von meinen Umständen zu offenbaren. Schon fünf Jahre ist mein jetziger Aufenthalt, und fast alle Arbeiten hatte vor H. Wille gemachet, die Arbeit hatte accordiert als ich sie angefangen und alle Zeit viel mehr Zeit zugebracht als ich von Anfang geglaubt, und von meinem eigenen Geld aufgeopfert, um die Arbeit nach meinem Sinne fertig zu machen. Verflossenen Monat hatte mein 31stes Jahr angetreten, welches mich anmahnet an ein Etablissement zu gedenken, um in älteren Jahren Brot zu haben. Weiln ich bis dahin nicht entschlossen bin hier zu bleiben, so finde nicht ratsam, die Platten vor mich zu behalten, und so lange ich die Platten vor andere mache, so haben sie den Gewinn von meiner Arbeit. Die Schweiz, welche nach meiner Denkung ein schätzbar Land und wo ich nach Wunsch bei meinen Freunden und Verwandten leben könnte, kann ich auch nicht wohl zu meinem beständigen Aufenthalt erwählen, indem ich das wenige Erlernte ehender vergessen als vorteilhaft anwenden könnte, weiln Künstler und Kenner noch rar sind. Man hatte mir Vorstellungen gemachet an den Wiener Hof und man will mich versichern jährlich 1000 kleine hiesige Thaler, alleinig in Ansehung der Religion und andern Gründen hatte keine Lust. Ich bin auch in Freundschaft mit H. Vivares und H. Strang in London[2]), welche mich auch versichern wollen, daß ich in London mein Glück machen könnte, ich bin aber sehr wenig gewiß, ob ich das Land gewohnen könnte. Zu Landschaften habe viele Neigung und gedenke nichts anderes in Kupfer zu stechen, und um in diesem Teile einen Vorzug vor einigen andern zu haben, so zeichne ich viel in Landschaften, und alle Herbst zeitig reise auf dem Lande herum und zeichne was mir in der Natur vorteilhaftes vorkommt. H. Wille wünschet, daß ich vor Ihnen ein paar von meinen Zeichnungen fleißig in Kupfer steche. Dermalen arbeite an ein paar Seestücken in dem Geschmack von H. Vernet, welche Stücke ich schon vor zweien Jahren in die Arbeit genommen [Verz. 9, 10]. H. Wille konnte es mir beliebt machen; das Stück, so ich nach H. Dietrich gemachet, hatte wirklich schon vor mehr als dreien Jahren in die Arbeit genommen, auch derowegen glaube versichert zu sein, daß ich etwas besseres machen kann, als ich bis dahin mit meiner Arbeit aufgewiesen. Mein Wunsch ist sehr künftighin große Hauptstücke zu verfertigen, und von solchen Kleinigkeiten, wie ich hier schon gemachet nur vor ein Zeitvertreib ansehen, auch kommenden Herbst werde eine Reise nach der Schweiz tun, um meine l. Eltern zu besuchen und ingleichen hoffe seltsame Sachen zu finden zu zeichnen, und da ich hier unausgearbeitete Kupfer lasse, so werde ich höchst notwendig wieder nach Paris zurückkehren müssen.

Wollten E. H. Edl. mir die Ehre erweisen und zu schreiben, so würde ich Ihnen sehr dankbar sein, und in Ansehung deren 1000 kleine hiesige Thaler, die ich vor meine jährliche Besoldung verlanget, wenn es Ihnen allenfalls sollte zu viel vorkommen, so erlauben Sie mir, daß ich Ihnen meine Gedanken hierüber sage. Bis dahin hatte mein eigenes Geld angewendet aus Liebe zur Kunst, und kann allerdings glauben, daß ich in meinen besten Jahren sein werde, ob ich gleichwohl mehr Vergnügen empfinde, an die Kunst zu gedenken, als an den Verdienst. Dresden ist der einzige Ort in Deutschland den ich liebte, alleinig dermalen kann es ohnmöglich so vorteilhaft sein als wie Paris, indem der Handel hier gar stark gehet, und in Dresden würde man Geduld haben müssen bis einige Kupferstecher und man verschiedene Platten hätte, um den Handel anzufangen und von seiner Arbeit die Vor-

teile genießen. Ihnen wird ohne Zweifel bekannt sein, daß die Engelländer vor 25 Jahren noch keinen Kupferstecher aufzuweisen hatten, dermalen aber so gut als die Franzosen, und der Kupferhandel anfanget sehr stark zu gehen.

Wann ein Künstler nicht an einem Ort ist wie Paris oder London, so muß er notwendig von großen Fürsten unterstützet sein, oder er muß eigene Mittel besitzen um ruhig arbeiten zu können; wann ein Künstler sich schmeichelte es wollen zu erzwingen ohne die obengemeldete Hilfe, so wird er irren und in seinem Alter wird er vor seine Mühe Armut haben und sehr zu bedauern sein auch sterben machen allen denenjenigen die Lust zum Kupferstechen haben möchten. Denn erstens ist es eine Arbeit, die die Augen sehr frühzeitig schwächet und zweitens ist die Natur des Kupferstechers eine langsame Arbeit, welche sehr viel Geduld erfordert, welches ich vor kurzem recht gut empfunden habe an einer kleinen Platte so ich nach van der Neer gestochen[3]). Von meinen Freunden hier wollte mir keiner raten, dieses kleine Stück zu stechen, weiln es dem Public nicht gefallen möchte. Weiln es aber einen Mondschein darstellte, wo man den Mond nicht siehet, sondern nur seine Wirkung, und ich mich nicht erinnere ein solches Stück gesehen zu haben, so hatte desto größere Lust empfunden zu versuchen, ob es könnte im Kupferstich einige Wahrheit haben. Ich hatte H. Wille einen Druck von diesem kleinen Mondschein gegeben an E. H. Edl. und schätzte mich glücklich Dero Meinung darüber zu wissen, denn nichts ist mir schätzbarer als das Urteil eines Kenners. Ich habe die Ehre mich Ihnen zu empfehlen und verbleibe

Hochedelgeborener insonderheit Hochgeehrter Herr

dero ganz gehorsamer und ergebener Diener

Paris, 15 Juin 1764. A. Zingg, Kupferstecher.

Adresse

Zingg, Graveur Faubourg St. Germain
rue des Cordeliers aux Armes de l'Empereur.

(1) Vgl. Stübel, Hagedorn, S. 76 ff.

(2) Der Landschaftsstecher François Vivarès (1709—1782) ist vor allem durch seine Stiche nach Claude Lorrain bekannt; er war 1763 in Paris. Er hat auch 4 Landschaften aus der Normandie nach Zingg gestochen. Robert Strange hatte sich im Sommer 1760 vor seiner Reise nach Italien in Paris aufgehalten und im Willeschen Kreise verkehrt.

(3) Vgl. Abb. 1.

3. WILLE AN HAGEDORN.

Paris, den 22. Junius 1765.

Mein Herr Generaldirektor!

Wie sehr bin ich vergnüget, daß die übersandten Kupferstiche nach Ihrem Beifalle gewesen sind und ich bin Ihnen den besten Dank schuldig, daß Sie mich so schleunig durch Herrn Winkler[1]) haben bezahlen lassen. Ich habe diesem schon vor einigen Tagen die Quittung über die empfangenen 567 ℔ 16 sols zugeschicket und hier lege ich die Quittung des H. von Marcenay[2]) mit bei. Diese Sache hat also ihre ganze Richtigkeit. Ich werde indessen einhalten Kupferstiche einzukaufen, bis Sie es wieder befehlen werden: denn ich verrichte gerne alles nach Ihrem Beifalle und Gutheißen.

Ich bin Ihnen, mein Herr Generaldirektor, indessen zum Voraus von Herzen verbunden für die Abdrücke, welche Sie mir gütigst zugedacht und abgegeben haben! Ich werde daraus den Zustand der Kupferstecherei in Dresden sehen. Ein Kupfer-

stecher kann von einem Drucker weiter nichts verlangen, als daß er ihm gute Abdrücke mache. Die Haltung der Arbeit aber gehet den Drucker nichts an. Meine Drucker sollen mir nur auf dem Papier liefern, was auf meiner Platte ist. Sie sollen überall gleich abwischen; denn daß der Drucker bald hie bald da auf einer Platte mehr oder weniger wischen soll, das ist die schlimmste Maxime von der Welt. Ich habe Kupferstecher, besonders Deutsche, klagen hören, wann man ihnen vorwirft, daß ihre Kupfer so blaß sind, daß sie weder Pariser Drucker noch Pariser Schwarz zu ihren Diensten hätten. Aber das beste Schwarz, das wir hier haben, kommt aus Deutschland. Es hat seit undenklichen Jahren den Vorzug in Paris. Nun kommt es auf des Kupferstechers Platte an. Ist diese auf den höchsten Lichtern zu viel überarbeitet und in den tiefesten Schatten nicht genug (wie ich oft wahrgenommen habe) so wird der beste Drucker auf der Welt keinen glänzenden Abdruck davon ziehen. Es ist durchaus notwendig, daß man die höchsten Lichter behutsam, schmeichelhaft und dann gar nicht berühre; die tiefsten Schatten aber angreife, ja gar das Kupfer ganz wegbohre. Dieser äußerste Gegensatz des Hellen und Dunkeln erteilet der Arbeit Leben, Kraft und Glanz. An dieses gedenken wenige, oder wenige wissen es; denn sie haben keine sichere Regel festgesetzet. Daher wollen sie und wollen nicht, weil sie im Zweifel wanken. Dieses ist genug, kalte und zaghafte Stücke hervorzubringen. Aber warum rede ich von dergleichen einem so ächten Kenner als Sie sind? Ein gewisser Eifer hat mich unversehens dazu verleitet.... Ich habe in meiner Jugend die ersten Englischen Kupferstiche hierher kommen sehen; heute streitet man schon in London in verschiedenem artig mit uns, besonders in Landschaften. Was haben indessen die Deutschen in Augsburg und Nürnberg getan. Sie haben kopiert und nachgeleiert, daß es eine Schande vor Deutschland ist. Und woher? Der Krämergeist hat die Stelle eingenommen, wo der Genius der Künste herrschen sollte. Welch ein Anblick vor unsere und die künftige Zeit. Doch die künftige Zeit wird wenig davon erfahren, welches noch ein Trost ist. Sie wird keine Vergleichungen zwischen den Arbeiten der Völker anstellen können, weil nur das Gute aufgehoben wird, indem das schlimme verschwindet. O, mein Herr Generaldirektor, wie glücklich ist Sachsen, daß es an Ihnen einen unerbittlichen Feind des bösen Geschmackes und des unedlen Schlendrians hat, daß Ihre erhabenen Absichten von einem erleuchteten und einsichtsvollen Hofe unterstützet werden, daß die Großen an diesem Hofe Herz genug haben, den Adel der Künste zu fühlen und ihren Vorteil in Betracht zu ziehen, daß sie als wahre Patrioten zu denken wissen, weil sie wissen, daß sie an dem Ruhm und der Ehre, die in diesem Fache Sachsen verherrlichen werden, ihren Anteil haben.

H. Zingg ist aus der Schweiz noch nicht zurück gekommen. Ich habe auch in den verflossenen Jahren keine Briefe von ihm. Ich weiß nicht, was dieses bedeuten soll. Herr Weirotter ist ein wankender Geist, bald will er, bald will er nicht. Ich kriege ihn wenig zu sehen, seitdem er in dem Hause des Herrn Watelet[3]) lebet, in welchem ich keinen Umgang habe. Ich erinnere ihn allemalen an die Stelle, die er in Sachsen haben sollte, wann er mir zuspricht. Ich habe mich erboten, dem Herrn Generaldirektor seine Gedanken zu schreiben, weil er selber weder lesen noch schreiben kann. Aber es ist weder ja noch nein aus ihm zu ziehen. Woher kommt es doch, daß die deutschen Künstler, welche sich in fremden Landen befinden, nicht zurücke verlangen, besonders wenn sie etwas verstehen?

Die kleine Vignette, die la Fosse nach mir vor vielen Jahren gestochen hat, gehöret zu dem Porträte des Erzbischoffs von Narbonne, dessen Wappen sie vorstellet und beide sind zu dessen Leichenpredigt gebraucht worden[4]).

An das Blatt des H. Abt St. Non[5]) nach meiner Zeichnung habe ich gar nicht gedacht. Er hat dieses Ding so gewirret radiert, als ob es eine Landschaft sei, indem die Zeichnung nur sehr leicht mit einigen Federstrichen gemacht und indianische Dinte schnell gewaschen war. Ich muß auch die beiden Landschaften noch hinzufügen, die Weirotter nach mir radiert hat.

Der junge Maler H. Schenau[6]), den wir hier haben, ist aus Zittau gebürtig. Er hat einen sehr erfindsamen Geist in Vorstellungen, die aus dem gemeinen Leben genommen werden; aber ich habe oft meine Last mit ihm gehabt, ihn an die Natur zu bringen. Man kann einige Köpfe sowie Hände u. dgl. auswendig. Man verläßt sich darauf und aus diesem entstehet Manier. Aber er muß arbeiten, damit er leben kann. Er ist noch jung und hat gute Sitten.

In einem Briefe vom 25. März, mit welchem Sie mich beehret haben, finde ich diese Worte: „aber hier würde er mit dem Modell nicht zurecht kommen, welches Sie an der sonst artigen nach dem veränderten Geschmack gemalten Tabaksdose von Porcellaine in Gold gefaßt, welche Sie auf Herrn B. v. K. und meine wenige Veranlassung zu den schon abgeschickten zwei Galleriebänden durch andere Gelegenheit, vielleicht durch Mad. Huet erhalten werden, auch wohl werden wahrnehmen müssen[7])." — Es ist nun schon sehr lange, daß Mad. Huet wieder hier ist. Sie hat mir auch den zweiten Tag ihrer Ankunft selber gesaget, daß sie gedachte Dose mitgebracht hätte; sie hätte aber Order gehabt, sie dem H. General von Fontenay einzuhändigen, welches auch schon geschehen wäre; sie hätte auch Bände von Kupfern gesehen, welche für mich bestimmt gewesen wären; welche sie aber nicht hätte mitnehmen können und der H. Baron v. Forell hätte ihr darauf geantwortet, daß er sie dann gleich auf eine andere Art versenden wollte. Seit dieser Zeit habe ich nun nichts weiter erfahren von diesen beiden Artikeln. Es ist eine Notwendigkeit, daß ich ein wenig nachforsche. Hätte ich nicht schon längst die Großmut Sr. Churf. Durchl. meinen Freunden erzählet und sogar gesaget, womit er mich begnadigt hätte, so würde ich ewig davon schweigen. So aber ist mir daran gelegen, daß man mich nicht vor einen Mann ansiehet, der Dinge saget, welche er nicht beweisen kann und welche man nicht von mir gewohnt ist. Ich schäme mich fast dieses geschrieben zu haben; allein ich hoffe, Sie werden es gütigst vergeben dem, der die Ehre hat mit möglichster Hochachtung beständig zu sein

Meines Herrn Generaldirektors

untertänigster Diener Wille.

(1) W. ist der bekannte Leipziger Sammler und Kunstfreund, einer der ältesten Korrespondenten Willes, der für ihn in Paris der Vertrauensmann war.

(2) Anton Marcenay de Ghuy (geb. 1723), Maler, Kupferstecher und Kunstschriftsteller in Paris, Freund Willes. Wille besorgte Hagedorn Marcenays radiertes Werk für das Dresdner Kupferstich-Kabinett. Ein Brief von ihm an Hagedorn aus Paris vom 13. Jan. 1766 im Dresdner Hauptstaatsarchiv loc. 895.

(3) Claude Henri de Watelet, geb. Paris 1718, † Paris 12. Jan. 1786. Generalpächter, Kupferstecher, Kunstschriftsteller, Dichter, eine der bekanntesten Persönlichkeiten des künstlerischen Paris, Herausgeber eines Kunstlexikons (mit l'Evesque). Hat viele Reisen gemacht, u. a. nach Italien, wo er Winckelmann kennen lernte; darüber: Voyage de Mr. Watelet en Italie mit 12 Kupfern von Weirotter nach la Vallée Poussin. Er selbst hat auch nach Weirotter radiert, vgl. Füssli Lex. und Justi, Winckelmann u. s. Jahrh. III 41 ff.

(4) Le Bl. 111. Hagedorn hatte offenbar W. um Mitteilung darüber gebeten, wer nach ihm gestochen hätte. Hagedorn war stets bemüht, Nachrichten über Künstler und ihre Werke aus bester Quelle zu erlangen.

(5) Der Abt St. Non (1727—1791), Schriftsteller und Kunstdilettant, hat treffliche Aquatintablätter und Radierungen geschaffen. Berühmt sein Prachtwerk Voyage pittoresque (1778—1786) mit Kupfern der besten französischen Stecher. Er war befreundet mit Watelet und Wille.

(6) Schenau ist der spätere Professor und Direktor der Dresdner Akademie (geb. 8. Nov. 1737 in Großschönau, † 23. Aug. 1806 Dresden). Er war 1756 mit dem jüngern Silvestre nach Paris gegangen und ist dort bis zu seiner Berufung an die Dresdner Akademie geblieben (März 1770). Viel über ihn in Willes Journal bes. I. 429. Briefe von ihm an Hagedorn loc. 895. Auch die Akten loc. 894 enthalte viel von und über ihn.

(7) Wille hatte seine nach Dietrich gestochenen Musiciens ambulants (le Blanc 52) im Jahre 1764 vollendet und auf Hagedorns Veranlassung dem Kurfürsten Friedrich August von Sachsen zugeeignet. Im Juni 1764 hatte er einen Abdruck „sous une glace, dans une belle bordure sculptée à la grecque dorée" an Hagedorn geschickt, der ihn dem Kurfürsten überreichen sollte. Der Kurfürst hatte mit einem gnädigen Handschreiben geantwortet und darin Wille mitgeteilt, daß er zum Mitglied der Akademie ernannt sei und eine tabatière sowie 2 Bände des Dresdner Galeriewerks übersendet erhalten werde. Mit der Übersendung dieser Geschenke hatte es Umstände gegeben und darauf bezieht sich die Briefstelle. Erst im Oktober 1765 erhielt Wille die Tabatière, im März 1766 das Galeriewerk, worauf dann sofort ein Dankschreiben an den Kurfürsten erfolgte. — B. v. K. ist der sächsische Kammerherr und Oberküchenmeister Baron v. Kessel, ein liebenswürdiger Kunstfreund, der 1760 in Paris Willes Bekanntschaft gemacht hatte und seitdem einen eifrigen Briefwechsel mit ihm unterhielt, der mitunter auch Kunstangelegenheiten betraf. So fragte er im September 1772 bei Wille im Auftrage des Hofes an, ob er das Schenausche Gemälde der Kurfürstlichen Familie (Dresdn. Gal. 2164 B, D. Barock und Rokoko N. 801) stechen wolle. Wille lehnte ab: je m'excuse avec politesse d'entreprendre un tel ouvrage, qui serait pour dix ans pour moi et plus. Je m'explique même plus au long avec M. Schenau, qui insistait à son particulier, disant que cela serait le plus grand bonheur qui pourrait lui arriver; mais qui sait mieux ce qui me convient que moi? — Der General von Fontenay ist der sächsische Gesandte in Paris, Caspar Franç. de Fontenay. Auch er stand im Verkehr mit Wille. Als er diesen am 19. Mai 1769 besucht, schreibt Wille in sein Tagebuch über ihn: c'est un vieillard bien aimable. Il n'a rien perdu de sa bonne humeur depuis environ cinq ans que j'ai diné en sa compagnie. Il est le Doyen des ambassadeurs qui sont ici, et me paraît avoir 85 ans. Il m'a conté qu'en 1704 il avait fait sa première campagne contre les Vaudois. — Der Baron v. Forell ist der sächsische Kabinettsminister Josef v. F. 1701—1786. — Mad. Huet ist eine Pariser Kunsthändlerin, die eines Porzellangeschäfts halber sich damals in Dresden aufhielt; sie war im April 1765 von Dresden zurückgekehrt. Daß sie die beiden Bände des Dresdner Galeriewerks nicht mitnehmen wollte, ist ihr nicht zu verdenken, da sie gebunden etwa 75 : 55 cm groß sind. Willes Exemplar war relié de la manière la plus superbe und auch die Abdrücke werden von den besten gewesen sein, da er Hagedorn darum besonders gebeten hatte. Das Galeriewerk war nicht im Handel und wurde nur zu Geschenken verwendet.

4. SALOMON GESSNER[1]) AN HAGEDORN.

Wohledelgeborener Hochzuverehrender Herr,

Die günstige Aufnahme, mit der Sie meinen Schwager[2]) beehret haben, und die vielfältigen Proben Ihres Beifalls und Ihrer Gewogenheit, die Sie so oft schon durch unsern schätzbaren Freund Herrn Weiße[3]) und sonst gegen mir geäußert haben, machen mir zur Pflicht Ihnen zu sagen, wie sehr ich Ihnen verpflichtet bin; so schwer es mir zu überwinden war, so würde ich's sonst nie unternommen haben an Sie zu schreiben. Männer von Ihrem Ruhm und Ihren Verdiensten werden von Leuten, die weniger Bescheidenheit, und oft ebenso wenigen Anspruch auf Ihre Aufmerksamkeit haben, nur allzusehr geplagt. Sie haben meine Schriften Ihres Beifalls würdig gefunden, und auch die Versuche in Landschaften, die Ihnen mein Schwager zu übergeben die Ehre hatte, mit freundschaftlicher Nachsicht aufgenommen. Ich weiß nichts, das mir schätzbarer wäre, als den Beifall und die Freundschaft eines Mannes zu verdienen, dem die schönen Künste und Wissenschaften so vieles zu danken haben. Ich will Ihre Bescheidenheit nicht beleidigen, doch darf ich Ihnen sagen, die edle Hitze, mit der Ihre Freunde von Ihren Verdiensten

reden oder schreiben, hat mich mit ebenso viel Hochachtung für Sie erfüllet, als die unsterblichen Schriften, die Sie der Welt mitgeteilt haben. Ihre edlen großmütigen Handlungen darf man einem Freund doch schreiben, so sehr auch Ihre große Denkart dieselben geheim zu halten sucht.

Es war eine Kühnheit von mir, Ihnen meine Landschaften übersenden zu dürfen. Einem Kenner, der so sehr mit dem schönsten beschäftigt ist, muß das Mittelmäßige unerträglich sein. Ich habe so viel mir möglich war, meine Kenntnis in den Künsten und meine Empfindung für das Schöne zu verbessern getrachtet, und ich werde es nie vergessen, wie vieles ich Ihren Schriften zu danken habe. Ich habe auch, zwar ohne weiteren Unterricht, und nur die wenigsten Stunden, darauf gewandt, selbst etwas zu versuchen. Ich darf auf Ihren Beifall nur wenig Anspruch machen, aber Ihr Tadel würde mich doch bessern. Ich habe angefangen, einige Landschaften, ohngefähr in gleicher Größe, aber in breitem Format zu radieren, und ich bitte mir die Erlaubnis aus, sie Ihnen senden zu dürfen, sobald ich Abdrücke habe. Herr Zingg, den ich einige Tage hier sah, hat mir verschiedenes über die ersten gesagt, das ich in diesen teils zu vermeiden, teils zu bessern trachte.

Herr Zingg hat mir gesagt, daß Sie auf die verpflichtendste Art an ihn geschrieben haben, und er bedauert es sehr, daß die Vorschläge, die er Ihnen zu tun die Ehre hatte, bei der Akademie nicht können angenommen werden. Er muß für gewisse Vorteile, die er in seinem Vaterland, oder andere, die er in Paris genießt (z. E. in Paris die leichte und vorteilhafte Art, seine Kunstsachen abzusetzen), durch ein proportioniertes Gehalt schadlos gehalten werden. Er wünschte sehr nach Dresden zu gehen, die Sache drehte sich immer in seinem Kopfe herum, aber er fand immer wieder, daß er von seinen Vorschlägen nicht abgehen kann. Zingg ist in allen Absichten ein sehr schätzenswürdiger Mann, in Absicht auf seinen Charakter sowohl, als in Absicht auf seine Kunst. Er hat ein ungemein feines Gefühl für das Schöne, und seine Einsichten in die Kunst sind über das flatterhafte Modewerk der Franzosen weg. Er wird Werke liefern, die seinem Geschmack und seiner Wahl Ehre machen. Diese guten Eigenschaften alle sind mit der liebenswürdigsten Bescheidenheit verbunden. Er würde durch sein gutes Exempel wie durch seine Kunst jungen Leuten nützlich sein. Ist dermalen nichts für ihn zu tun, so werden Sie doch immer ein freundschaftliches Andenken für ihn unterhalten. Ich habe seine Zeichnungen gesehen, die er auf der Reise nach der Natur gemacht hat, sie sind mit dem besten Geschmack gewählt, und mit der meisterhaftesten Manier entworfen.

Noch muß ich Ihnen eine große Guttat danken, die Sie mir in einem meiner Freunde erwiesen haben; ich weiß Ihre edeln Bemühungen für Herrn Huber[4]), und wie vieles er Ihnen zu danken hat, daß er endlich ein sicheres Glück fand, das er in Paris bei vielen Patronen und großen Verheißungen umsonst erwartete.

Ich habe die Ehre mich Ihrer beständigen Freundschaft zu empfehlen und mit der vollkommensten Hochachtung so lang ich lebe zu sein

Zürich, d. 3. Herbstm. 1765.

Dero
ergebenster gehorsamster Diener
S. Gessner.

(1) Salomon Gessner, der Buchhändler, Dichter, Maler und Radierer in Zürich, war ein unermüdlicher Freund und Förderer deutscher Kunst und Künstler. Die bildende Kunst lag ihm ebenso nahe wie die Literatur. Auch er war ein großer Briefschreiber, mit Hagedorn stand er in ständigem Brief-

und Austauschverkehr. Zwei seiner Briefe an Hagedorn sind im Torkel-Badenschen Buche abgedruckt. Die Beziehungen zu Sachsen wurden noch enger, nachdem Graff und Zingg in Dresden ansässig geworden waren. 1784 schickte er seinen Sohn, den Maler Conrad G. an die Dresdner Akademie. Ihr Briefwechsel ist veröffentlicht. Vgl. Stübel, Hagedorn, S. 202.

(2) Der Schwager G.s ist der Hauptmann Heidegger in Zürich, ebenfalls ein begeisterter Kunstfreund. Er war im Winter 1764/65 in Dresden gewesen und hatte dort Hagedorns Bekanntschaft gemacht. Ihm ist die Berufung Graffs zu danken: Auf seiner Rückreise hatte er Graff in Augsburg kennen gelernt und ihn Hagedorn brieflich als geeignet für eine Dresdner Professur empfohlen. Vgl. Muther, Anton Graff, S. 18 ff.

(3) Christian Felix Weiße, der bekannte Steuereinnehmer, Kinderfreund, Dichter und Schriftsteller in Leipzig. Er war der Herausgeber der Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste. Auch er führte einen riesigen Briefwechsel mit allen Größen der Kunst und Literatur. Er war ein persönlicher Freund Hagedorns und der ständige Vermittler zwischen diesem und der Leipziger Akademie unter Öser.

4) Michael Huber (1727—1804) lebte bis 1766 als Schriftsteller in Paris, gab Sprachunterricht, lieferte Beiträge für das Journal étranger und die Gazette littérare, vor allem aber übersetzte er die besten Werke der neuen deutschen Literatur und führte sie in Frankreich ein. Den größten Erfolg hatte er mit der Übersetzung der Gessnerschen Dichtungen. Wille nennt ihn seinen alten Freund. Wirtschaftlich ging es ihm aber in Paris nicht gut und seine Freunde sannen auf Besserung seiner Lage. Das gelang Hagedorn, der von Weisse auf Huber aufmerksam gemacht worden war, indem er ihm die Stelle des Lektors der französischen Sprache an der Universität Leipzig mit 300 Talern Gehalt verschaffte. Im September 1766 traf H. in Leipzig ein. Dort wendete er sich nach und nach der Kupferstichkunde zu und verfaßte die bekannten Kataloge und Lexica.

5. ZINGG AN HAGEDORN.

Paris, 15. 9^{br} 1765.

Hochedelgeborner
Insonders hochgeehrter Herr.

Dero geehrtes vom 18. Okt. ist mir von Bern zugeschickt worden, und bin Ihnen besonders dankbar vor die Güte, die Sie gegen mich haben. Ich hatte mich in Gottes Namen entschlossen, die gütige Anerbietung von dem Chursächsischen Hofe der 500 Tlr. jährliches Gehalt anzunehmen, und mich verpflichte einen mir anständigen Schüler Jahr aus Jahr ein auf das getreueste in meiner Kunst zu unterrichten, alleinig wie Sie mir auch gemeldt ohne den geringsten Aufwand, und bei Aufnahme der Akademie die schuldigen und gewöhnlichen Drucke abzugeben. Alleinig ich muß Euer Hochedel. bitten, daß mir noch einige Monat möchten vergönnt werden hier zu bleiben, um eine schon lange unter Händen habende Arbeit fertig zu machen, welche Arbeit schon stark angerucket, und mich dessen nicht enthalten konnte, ohne mein gegebenes Wort zu verletzen. Möchte auch gerne so gut wie möglich die Arbeit verfertigen, um den kleinen erworbenen Ruhm nicht zu vermindern, auch derowegen mein eigenes Geld dabei aufopfern. Übrigens wollte ich Euer Hochedel. sehr bitten, mir von dem Hofe unterschriebenen Versicherungsbrief zu schicken des mir versprochenen Gehalts, und daß meine Besoldung von demselbigen Tage an seinen Anfang nehme, auch mir das Reisgeld hier möchte angewiesen werden, welches den Tag vor meiner Abreise von hier beziehen könnte. Könnte Euer Hochedel. mir auch eine Wohnung oder jährlich etwas gewisses vor die Wohnung versprechen, so sollte es mir lieb sein, auch hoffe, Sie werden es nicht vor unbillig ansehen, indem ich einen Chursächsischen Scholaren unterweisen muß. Euer Hochedel. verzeihen mir, daß ich so freimütig mein Begehren und meine Bitte Ihnen melde, ich bin überzeugt, daß Sie ein großer Eiferer sind vor die Aufnahme der Künste, und alles mögliche zum Vorteil eines

redlichen Künstlers beitragen werden, auch empfinde schon zum Voraus, wie angenehm es mir sein werde, Ihnen mein Glück verdanken zu können und wie viel Eifer und Mühe ich trachten werde der mir zuwegen gebrachten Vorteile würdig zu sein. So ich meinen Geist ruhig von Sorgen, und den Ruhm sicher habe, so bin ich tüchtiger desto geschickter in meinen Verrichtungen zu sein. Die Stelle, die ich annehmen will, ist wichtig, mein ganzes Glück und Ehre wird gänzlich davon abhängen, ich widme meine besten Jahre dazu, verlasse Paris und meine hiesigen guten Freunde, die mir alle Dienste anerboten, auch gesucht werden. Ich verlasse hier alle meine angeschaffte Bequemlichkeiten, auch sogar meinem Vaterlande muß ich allerdings absagen, in Dresden, allwo ich bis in mein Alter oder Zeitlebens bleiben werde, habe ich nun notwendig alles notwendige und bequemliche mir anzuschaffen, und alle Einkünfte dazu widmen, derowegen auch des Gelds lange werde entblößet sein, und Geduld haben, bis ich die Früchte von meinen Arbeiten genießen kann. Dessentwegen zu meiner Beruhigung einen förmlichen Versicherungsbrief notwendig haben muß; anbei bitte Euer Hochedel. wollen versichert sein, daß ich mit vollkommenem Eifer alle Stunden widmen werde zur Arbeit und mir alle Mühe geben werde, junge Leute zu unterrichten, auf daß sie nützliche Einwohner werden können, und wenn mir möglich, so werde auch junge Leute kommen lassen, die mir helfen und dienen können, und stolz darauf sein, wenn ich könnte meine Arbeiten beliebt machen in fremden Ländern, und meine Arbeiten möchten aufgesuchet werden. Auf dieses muß man hauptsächlich trachten; wenn die Kupferstiche gar mittelmäßig und nur kleine und flüchtig ausgearbeitete Stücke sind, die man auswärtig antragen muß, so wird man wenig Vorteile finden; sondern, wie gemeldt, die Arbeiten müssen wichtig, von Fleiß und Geschmack sein, auf daß sie aller Orten gefallen, dem Unwissenden wie dem Kenner und Künstler, und die Arbeiten begehrt werden, teils gegen Geld und teils gegen andere gute Stücke auszuhandeln und dadurch den Handel beträchtlich machen, auf eine angesehene Weise, und die Jugend in alle Wege angereizet werden. Mit den Engelländern bin ich besonders wohl zufrieden, besonders mit Vivares und Woollet. Zwarn alle Künstler machen und gewinnen dorten allerdings was sie wollen und die guten Englischen Kupferstiche sind geliebet und werden wohl bezahlet. Ich hatte von dem Kupferstichhandel einige Begriffe bekommen, seitdem ich mit einem guten Freunde in Bern schon einige Zeit, in gemeinschaftlichen Gewinn von hier zuschicke, und mir wohl angemerkt, was durchaus gefällt und nicht gefällt, was vor Stücke dem Kenner, Künstler, und allgemeinen Liebhaber Vergnügen machet. Ich hoffe derowegen in der so kostbaren Sammlung in Dresden vortreffliche und nützliche Stücke zu finden, mit Begierde werde ich eine schöne neue Arbeit anfangen, ich bedauerte schon sehr oft, daß ich vor vier Jahren die Unvorsichtigkeit gehabt und mir hatte lassen so viel Arbeit aufbürden, und biß auf diese verfolget sein; vor ohngefähr vier Monat war ich wiederum von der Schweiz hier angelangt, und hatte an meinen unter Handen habenden Platten gearbeitet, ich hoffe etwan in 14 Tagen mit einer Platten fertig zu werden, und dann die andere bis zu Ausgang des kommenden Monats März. Seitdem ich Dero geehrtes Schreiben vom 29. Juni 1764 erhalten, hatte schon öfter mal die Ehre mir geben wollen an Euer Hochedel. zu schreiben, und dann gedachte wiederum, ich wolle warten bis ich mit meiner Arbeit besser angeruckt sei, um Euer Hochedel. auf das höflichste zu ersuchen, ob ich Ihnen eine Zueignungsschrift machen dürfte, alleinig konnte ich mich darzu nicht entschließen, ich fragte derowegen meinen Freund Herrn Huber um Rat, und er munterte mich darzu auf; mir würde es zu einer besonderen Ehre

dienen, wenn Sie es mir erlaubten, daß ich Ihnen damit meine Hochachtung und Ergebenheit zeigen dürfe, und diesfalls wollte ich Euer Hochedel. gebeten haben, mir Dero Wappen zu überschicken. Die zwei Stücke stellen dar zwei ports de mer in dem Geschmack von Vernet[1]), und sind in der Größe, wie meine gemachte Vues d'Autriche[2]). Annoch hatte ich zwei angefangene Platten nach meinen nach der Natur gemachten Zeichnungen, welche Platten ich nun könnte liegen lassen oder derweilen mit Gelegenheit in Dresden fertig machen, in alleweg werde ich nichts neues anfangen und auf weitern Befehl von Euer Hochedel. warten. Mir wäre lieb, wenn es noch vor dem 14. Januar sein könnte, indem dannzumalen die Wohnungen müssen aufgekündet werden, wenn man sie nicht länger behalten will, und zugleich ich meinen wenigen Hausrath verkaufen und mich zur Abreise rüsten. Ich habe die Ehre mich Ihnen auf das höflichste zu empfehlen und mit aller Hochachtung zu verbleiben

Hochedelgeborener
Insonders hochgeehrter Herr
Dero ganz ergebener Diener
A. Zingg, Graveur.

Faubourg St. Germain
rue des Cordelliers aux Armes de l'Empereur.

(1) Vgl. Abb. 2—4. — (2) Vgl. Verz. Nr. 3, 4.

6. ZINGG AN HAGEDORN.

Hochedelgeborner
Insonders Hochgeehrter Herr.

Ich hatte Dero geehrtes samt der gnädigst unterzeichneten Schrift von S. K. H. dem durchlauchtigsten Administrator[1]) wohl erhalten, und danke Ihnen mit dem aufrichtigsten Herzen vor die väterliche Sorge, die Sie gegen mich getragen, ich wünsche nur, daß der Himmel die gütigsten Anstaltungen bestens beglücken wolle. Ich werde meiner Seiten mir keine Mühe dauern lassen, und die vorkommenden Schwierigkeiten mich nicht abschrecken lassen. Hindernussen werden sich wohl zeigen, zum Ex. ein Kupferdrucker, ein Schriftstecher und ein gutes Druckpapier sind schon genug Schwierigkeiten um es zu haben; aber bevor ich in Dresden bin und schon wirklich werde einige Arbeiten angerücket haben, will ich mich nicht bekümmern und hoffe, wenn die Hauptsache gut von Statten gehe, daß sich die Nebensachen auch finden werden. Der Kupferhandel selbsten wird zu seiner Zeit auch einen ganz bessern Schwung bekommen, zum Vorteil des Künstlers, indem der Mißbrauch soll ausgewiesen werden, nämlich die Kupferstücke nicht in Commission zu geben, sondern wie hier in Paris gebräuchlich, gegen Bezahlung oder an conto zu geben.

Ich danke Euer Hochedel. vielmal, daß Sie mir die Ehre vergönnen, eine Zueignungsschrift von meinen zweien Platten anzunehmen; dero mir überschicktes Wappen führet in dem halben Teil des Schild Corallen[2]) in einem silbernen Felde, ich aber mutmaße, weiln die Pfähle in dem andern halben Teil des Schilds in silbernem Feld stehen, daß die Corallen sollten in einem goldenen oder andern als weißem Feld stehn. Herr Wille wollte, daß ich unter die Kupfer sollte stechen lassen, daß ich ein Mitglied der Dresdischen Academie sei, hierinnen bitte ich Euer Hochedel. mir Dero Rath und Meinung zu berichten. An H. Boëtius[3]) werde zuschreiben, um ihn über ein und andere Kleinigkeiten zu befragen, womit ich Ihnen keine Mühe machen wollte; in Ansehung einiges Hausgeräts vor meine künftige

Wohnung, so glaube, daß es allerdings am besten sein möchte, wenn ich es zu seiner Zeit selbsten einkaufen möchte. An H. Wille hatte alles überbracht, was Sie mir anbefohlen; er hat die Porzellantabatière wohl erhalten und seit einigen Tagen zwei Briefe von Euer Hochedel. Herr Wille wird baldigst die Ehre haben, Ihnen selbsten zu schreiben. Herr Vernet lebet gesund und hat gar keinen widrigen Zufall gehabt. Gestern hatte ich die Ehre gehabt, ihn zu sprechen und ihm gesagt, daß Euer Hochedel. gern ein Gemälde von ihm haben möchten; er versicherte mich, daß es ihm sehr schmeichle, aber Sie müßten ihm Zeit dazu lassen. Ich wollte denn nun wissen in wie viel Zeit als er es machen wollte, alleinig da wollte er mir nichts versprechen, weiln er mit allzuviele Arbeit überhäufet. Baldigst hoffe ich den H. Vernet wiederum zu sprechen und mein möglichstes tun. Ich glaube allerdings, daß kein Maler und Künstler sei, welcher mit mehr Arbeit überladen ist als er.

Wenn Sie mich in etwas tüchtig finden, in hier Ihnen ein etwas bedient sein zu können, so bitte nur zu befehlen, mir soll es eine Ehre und großes Vergnügen sein, wann ich Gelegenheit haben sollte, Sie zu überzeugen, daß ich sei

Hochedelgeborner
Insonderheit hochgeehrter Herr
Dero ganz untertänigster Diener

Paris, 5. Jenner 1766. A. Zingg.

(1) Prinz Xaver, Bruder des am 17. Dezember 1793 gestorbenen Kurfürsten Friedrich Christian, führte die Administration des Kurfürstentums Sachsen bis zum erfüllten 18. Lebensjahre des Kurfürsten Friedrich August, 13. September 1768.

Zinggs Anstellungsdekret lautet:

Engagement für den Kupferstecher Zingg als Mitglied der Akademie der Künste in der Klasse der Kupferstecherkunst auf die angetragenen Bedingungen (vom 5. Dezember 1765).

Solchemnach hat

1. derselbe vom 1. Okt. 1765 an aus der Churfüstl. Hof-Cassa einen Gehalt von jährlich 500 Thalern zu empfangen und tritt daher sofort in wirkliche Churfürstl. Dienste, jedoch mit der Erlaubnis, sich annoch bis zu Ende Mart 1766, dem Genuß seines vollen Gehaltes unbeschadet, zu Paris aufzuhalten,
2. werden ihm zu seiner Zeit 200 Thaler zum Anherreisegeld angewiesen werden,
3. erhält er ein freies Quartier im Academie-Hause.

Dagegen übernimmt selbiger die Verbindlichkeit

1. sich mit Ende Martii oder Anfang Aprilis 1766 allhier in Person einzufinden,
2. die bei der Aufnahme in hiesige Akademie gewöhnlichen Kupferstiche auszuarbeiten,
3. Jahr aus Jahr ein, wenigstens einen ihm anständigen Lehrling, zwar ohne einigen Aufwand, jedoch ohnentgeltlich zu unterrichten,
4. die von ihm zu verfertigenden Kupferstiche zu Ausbreitung des Commercii mit solchen in hiesigen und anderen Landen mit anzuwenden und die von dem General-Directore diesfalls getroffenen Anstalten auch seines Orts zu befördern.

Zu dessen allen Versicherung haben Ihro Königl. Hoheit gegenwärtige von dem Generaldirektor der Künste den Kupferstecher Zingg in originali mitzuteilende resolutiones durch dero höchst eigenhändige Unterschrift zu vollziehen geruhet.

I. W. Ferber. Xaverius.

(2) Es sind nicht Korallen, sondern ein Hagedornstrauch. Vgl. Abb. 2, 4.

(3) Kupferstecher, Mitglied der Dresdner Akademie.

7. WILLE AN HAGEDORN.

Paris, den 20. April 1766.

Es ist höchst notwendig, daß Herr Zingg nach Sachsen gehet. Wenn ich Ihre eigene und des Herrn Dietrich radierte Stücke ausnehme, so siehet es im Kupfer-

stechen noch etwas kalt in Sachsen aus. Eine feine Ausarbeitung ist ein herrliches Wesen; allein es muß nicht auf Unkosten der Zeichnung, des Geschmacks und einer gewissen Heftigkeit geschehen. Ich bin vielleicht ein wenig zu aufrichtig; allein es stehet mir nicht an, da zu schmeicheln, wo keine Schmeichelei stattfinden soll. Ich wollte wünschen, daß man dem Herrn Zingg das Vorrecht ließe, sich seine Schüler zu wählen, die ihm selber anständen. Er würde sie wohl zu leiten wissen. Mehr die Reißfeder als den Grabstichel in der Faust. Die Radiernadel muß das letzte sein. Mehr nach der Natur als nach Zeichnungen kopieren; mehr Goltzius als andere im Anfang nachstechen. Wer gut radieren will, soll erst stark im Zeichnen sein, und dann soll er selber gehen. Es ist durchaus verlorne Zeit, wenn junge Leute Kleinigkeiten im Radieren kopieren. Es wäre besser, daß sie statt dessen nur zeichneten; es hält nicht so lange auf, und es bleibet mehr im Gedächtnis zurück. Können sie dieses, so ist ihnen jenes leicht. Die Jahre gehen vorbei, die wahre Harmonie des Spieles bleibt unbegriffen, ungefühlt, warum? man hat nur geleiert, und wer weiß nicht, was ein elender Leiermann zu bedeuten hat.

Nun gehet der brave Herr Zingg aus Paris und betrübet dadurch seine Freunde nicht wenig, so wie er sie gewiß auch ungerne verläßt. Es wird mir sauer diesen Brief zu schreiben, weil ich weiß, daß er Träger und Überbringer desselben sein muß. Niemals kennet man den wahren Wert eines Freundes besser, als wenn man siehet, daß man ihn verlieren muß. Doch ein Gedanke tröstet mich, weil ich weiß und versichert bin, daß er in Dresden nicht allein wohl versorgt, sondern auch edle Freunde wieder finden werde, und wann ich an das Gute gedenke, welches er dort durch Tat und Exempel stiften kann: so kommt mir diese Begebenheit noch etwas erträglich vor. Noch ein paar Männer in seiner Art sollten mit vereinten Kräften in Dresden Wunder tun; aber wo sind die übrigen jetzt zu haben? sie müssen also mit allem Ernste und Fleiße gezogen werden, welches gar wohl eine Möglichkeit ist. Aus verschiedenen Proben junger Leute, welche ich nun gesehen habe, kann ich, so schwach sie noch sind, doch schließen, daß aus einigen etwas gutes werden würde, wann sie nicht verwahrloset würden. Ich glaube, man müsse auch keinen jungen Menschen mit einer Art Sklaverei erniedrigen. Eine gewisse Freiheit erhöhet den Geist, macht mutig zum Unternehmen und halsstarrig in der Kunst an die äußersten Grenzen zu dringen. Dieses gründet sich auf die Erfahrung, und demzufolge sollte einem jungen Menschen immer erlaubt sein, den Meister zu verlassen, der ihm nicht gefällt und einen andern zu wählen; auch ist es manchem vorteilhaft, daß er verschiedene Schulen durchwandert. Die freieren Engländer haben dieses den freien Franzosen abgesehen und haben wohl gefahren. Ich weiß wohl, daß der Ordnung halber Vieles so oder nicht so sein soll; allein was ist dem Staate daran gelegen, wie ihm auch seine Künstler gezogen werden, wann sie nur zu einer achtbaren Größe gelangen und tugendhaft sind. Mancher hat durchaus einen Meister von Nöthen, wann er einem andern wenig helfen würde. Zu dieser letzten Gattung gehöre ich selber, weil ich niemals keinen gehabt habe und mir auch in meiner Jugend keinen wünschte: denn ich wollte selber denken und große Leute waren mir Reiz genug, noch manche Mitternacht bei der Lampe zu wachen, wenn andere Anfänger die Hälfte ihres Lebens verschliefen[1]). Was machte es mir damals? und wer sah es, wenn ich auch oft bei meinem Studieren des Abends nur Brot und Wasser zu verzehren hatte. Herrlich und junkermäßig gekleidet zu sein war meine Lust, und ein Künstler zu werden mein ganzer Zweck. Einen gesunden Körper, der so flink und biegsam, als mein Geist munter und lebhaft war,

hatte ich von Natur, und durfte mich deswegen nicht bekümmern. Das einzige, was mich manchesmal verdroß, war mein kurzes Gesicht, welches ich durch so vieles Arbeiten und Bücherlesen gewiß nicht verbessert habe. Sollte ich noch einmal auf die Welt kommen, so — ja, so würde es mir dennoch gehen, wie dem Polyhistor in den bremischen Beiträgen.

(1) Eine reizende Schilderung seiner Jugend und seiner Pariser Anfänge hat Wille in den leider Bruchstück gebliebenen Mémoires gegeben, die Duplessis zusammen mit dem Journal herausgegeben hat.

9. ZINGG AN FERBER.

An Ihro des Herrn Geheimder
Kammerrat Ferbers Wohlgeb.

Ganz gehorsamstes Promemoria.

Schon seit verschiedenen Jahren daher muß ich mich bei dem Publico den stillschweigenden Vorwürfen ausgesetzt wissen, daß ich ein untätiges Mitglied einer Akademie wäre, deren Durchlauchtigster Beschützer mich doch um deswillen mit so viel gnädigster Unterstützung anhero berufen, damit ich nicht nur die Werke meiner Kunst selbst gemeinnützig machen, sondern auch junge Künstler ausbilden sollte[1]). Ich versichere mit aller Aufrichtigkeit, daß mein Eifer und mein Bestreben, dasjenige zu leisten, was man sich von mir versprochen hat, seit den 10 Jahren meines Hierseins gewiß mehr zu, als abgenommen habe: Allein ich habe auch dem Herrn Generaldirektor von Hagedorn die wahren Ursachen schon mehremalen eröffnet, welche mich ganz von meinem Zweck entfernen und mir unübersteigliche Hindernisse in den Weg legen. Denn so geräumig und höchst angenehm auch das in dem Academie Gebäude 4 Treppen unterm Dache mir gnädigst angewiesene Logis sein mag, wenn es bloß als mein eigner Wohnungs-Gelaß in Betrachtung kömmt, ebensoviel schädliche Unbequemlichkeiten bin ich gewahr worden, so bald ich die Ausführung meiner Arbeiten mit Ernst vor die Hand nehmen wollen. Der Nachteil, der aus solchen Hindernissen entspringt, ist für mich so wichtig, als für die Academie selbst, und meine ganze Bestimmung lauft Gefahr, darüber vereitelt zu werden. Nun glaubte ich zuverlässig dem längst gewünschten Ziele dadurch am nähesten zu sein, daß Ihro Churf. Durchl. nach Absterben des Director Hutin mir durch den Herrn von Hagedorn das Logis des Professor Casanova anweisen zu lassen geruheten; als dieser auf einmal sich entschließe, sein bisheriges für besser als das Hutinsche anzusehen, solches zu behalten und mich meiner vorigen Verlegenheit zu überlassen. Ich getraue mir nicht ein Ausleger höchster Befehle zu sein: allein eine natürliche Schlußfolge scheint mich zu lehren, daß es der gnädigsten Intention angemessen sei, wenn mir erlaubt würde, in die freiwillig aufgegebenen Rechte des Professor Casanova zu treten: der durch seine renunciation einem Drittmann an seinem Rechte nichts vergeben noch den Genuß desselben aufheben kann. Doch es würde vergeblich sein auf diese scheinbaren Ansprüche zu bauen, wenn nicht Ew. Wohlgeboren sich großmütig ins Mittel schlagen Ihro Churfürstl. Durchl. meine dringenden Bewegungsgründe vortragen und durch dero vermögende Vorsprache kräftig unterstützen wollen. Nur von so einem Kenner und Beschützer der schönen Künste, wie Ew. Wohlgeboren bekannt sind, darf ich dieses hoffen und an Sie allein richte ich meine untertänigste Bitte: zuvor aber erlauben Sie mir Ihnen die ganzen Bewegungsgründe meines Suchens etwas umständlicher darzulegen.

1tens Darf ich es durchaus nicht wagen, meine bisher ausgearbeiteten Platten einem unerfahrenen Kupferdrucker anzuvertrauen. Der Schade ist zu empfindlich für mich, und ich habe zu viel Ambition, als daß ich das Publicum mit mittelmäßigen oder schlechten Sachen bedienen sollte. Eine eigene Kupferpresse, die ich selbst dirigiere, und wozu ein geraumes Zimmer erfordert wird, ist das erste unentbehrliche Requisit, mich aus meiner Untätigkeit zu reißen und der Welt Proben von meinem Fleiße vorzulegen. Genug, daß ich die Kosten nicht scheue, die mir diese Einrichtung zuziehet, und die beträchtlich sind; genug, daß ich mich für den Verlag des Papiers und Druckerlohn nicht scheuen will, der dieses gemeinnützige Unternehmen notwendig begleitet und in viele 100 Thaler lauft.

2tens Erfordert es ein Teil meiner Pflicht und Bestimmung, junge Scholaren von Genie in der Kunst auszubilden, welches nicht ohne meiner täglich Obsicht noch außer meinem Logis geschehen kann. Nach den engen Schranken meines Reviers habe ich darin doch jetzo dreie darin im unterrichten, und ich würde gewiß bei der nächsten Ausstellung mit mehreren erscheinen können, wenn ich sie zu placieren im Stande gewesen.

3tens Ist ein jeder Künstler, der sich der Welt einigermaßen bekannt gemacht hat, den öfteren Besuchen der Fremden, der Kenner und Liebhaber ausgesetzt. Es ist seine Schuldigkeit, selbigen einen freien Zutritt zu eröffnen, der zugleich für ihn den großen Privatnutzen hat, daß er bei dieser Gelegenheit vieles von seinen Arbeiten auf schickliche Art an den Mann bringen kann.

Auch auf diese Vorteile darf ich keinen Anspruch machen, so lange ich mit der Unbequemlichkeit eines Logis kämpfen muß, das zu nichts weniger als zu den Besuchen und der Aufnahme distinguierter Fremden geschickt ist.

Was mich aber aufs neue in Sorgen setzt, ist

4tens der Ew. Wohlgeb. bereits bekannte Auftrag einiger wichtigen Arbeiten für den Fürst von Waldeck und einigen zu fertigenden Situationsplans für den Obristen von Fäsch, denen ich mich zu unterziehen so lange Bedenken tragen muß, bis ich mich in einer bequemeren Verfassung befinde. Und gleichwohl wäre dieses letztere eine der schicklichsten Gelegenheiten, einen Drucker abzurichten und nebst meinen Scholaren in Übung zu setzen.

Ich bin nicht stolz auf meine Geschicklichkeit, und weiß, daß man mich übertreffen kann; allein was zur Einrichtung und Direction eines Werks der Kunst von meinem métier gehöret, wenn es zur Ehre der Academie und dem Publico zum Nutzen gereichen soll, das getraue ich mir besser als irgend einer in Deutschland zu verstehen.

Nicht eigner Vorteil, auch nicht Eigensinn, sondern ein eifriges Verlangen mich nützlich zu machen und alles aus dem Wege zu räumen, was den Absichten der Academie mit mir entgegenstehen möchte, dieses und nichts anderes ist es, was mich veranlasset bei Ew. Wohlgeb. meine untertänige Bitten um die Gewährung und Anweisung des Hutinschen Logis, zu wiederholen.

Dresden, im Juli 1777. Adrian Zingg.

(1) In Dresden war man sehr bald insofern mit Zingg unzufrieden geworden, als er keine Kupferstiche herausgab. Fast nur Zeichnungen erschienen auf den Ausstellungen und immer wieder wurde der Wunsch ausgesprochen, daß man künftig ebenso viele Kupferstiche von ihm bewundern könne. „Die Kenner wünschen, daß der Künstler, der so viel schönes leisten kann und auch wirklich geleistet hat, dem Publico bald wieder Werke von mehrerer Wichtigkeit zeigen möchte, wie z. B. das Nymphenbad nach Dietrich und andere von seiner Hand sind," schreibt der Berichterstatter über die

Dresdner Ausstellung von 1774 in der Neuen Leipziger Bibliothek. — Das wurde auch nicht besser, als ihm das ersehnte Hutinsche Quartier zuteil geworden war. Der Grund war ein ganz eigentümlicher: Zingg wollte seine Platten bis in sein Alter aufsparen, um sie dann erst herauszugeben und auf diese Weise einen Erwerb zu haben, wenn er nicht mehr arbeiten könnte. Erst Anfang des 19. Jahrhunderts erschien sein Werk bei Tauchnitz in Leipzig. Ob freilich Verleger und Stecher zu dieser Zeit noch auf ihre Kosten gekommen sind, ist zweifelhaft.

9. ZINGG AN KÖNIG FRIEDRICH AUGUST DEN GERECHTEN[1]).

Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König!
Allergnädigster König und Herr!

Ew. Königl. Majestät wollen allergnädigst geruhen, Sich das Anliegen eines alten treuen Dieners allerunterthänigst vortragen zu lassen.

Mit dem Gefühle der innigsten Dankbarkeit verehre ich die Huld und Gnade, welche Ew. Königl. Majestät seit meiner Anstellung bei der Kunst-Akademie in einem Zeitraum von nun 50 Jahren mir zu erzeigen geruhet, und die Erinnerung daran kann nur mit meinem Leben aufhören. Aber, mit beklommenem Herzen muß ich es auch bekennen, daß dieses frohe Gefühl durch den Gedanken verbittert wird, Ew. Königl. Majestät misfällig und Allerhöchstdero Gnade verlustig geworden zu sein. Während der traurigen Periode einer fremden Herrschaft wiederfuhr mir eine Kränkung, die mich um so tiefer schmerzen mußte, weil mein Bewußtsein mir sagte, daß ich sie in keiner Rücksicht verdient hatte. Denn, so wie ich mich, von meiner Anstellung an, unablässig ganz meinen Schülern gewidmet hatte, so erfüllte ich diesen Beruf auch damals, und bis diese Stunde hat meine Tätigkeit mich noch nicht verlassen.

Die Rückkehr Ew. Königl. Majestät belebte mich mit der frohen Hoffnung, wieder auf meinen ehemaligen ehrenvollen Standpunkt gesetzt zu werden. Meine Hoffnung ist noch unerfüllt, und ich finde mich auf eine Art zurückgesetzt, die bei der Anzahl meiner Dienstjahre und bei meinem redlich gemeinten Wirken mich tief schmerzt.

Von Ew. Königl. Majestät erbitte ich mir alleruntertänigst die einzige Gnade, die ich für meine noch übrige Lebenszeit erbitten kann, mich wieder in meinen vorigen Stand zu versetzen, damit ich mit der Beruhigung in mein Grab steigen könne, die Gnade meines Königs und Herrn mir unverändert erhalten zu haben.

Mit der tiefsten Ehrfurcht ersterbe ich
Ew. Königl. Majestät
alleruntertänigster treugehorsamster
Adrian Zingg.

Dresden, 25. Nov. 1815.

(1) Nur die Unterschrift dieses Briefes ist von Zinggs Hand.

REZENSIONEN

S. GEORG HABICH, Die deutschen Medailleure des 16. Jahrhunderts. XX u. 290 S. mit 12 Tafeln. Verlag von Riechmann, Halle a. S. 1916.

Die Kunstgeschichte hat sich früher wenig mit Medaillen beschäftigt, und man wunderte sich immer, daß ihnen Goethe soviel Interesse entgegenbrachte; daß er auch Verständnis für sie hatte, wußte man übrigens kaum. Man verstand auch lange den Unterschied nicht zwischen geprägten und gegossenen Stücken, obgleich sie fast ebenso verschiedenen Gesetzen unterworfen sind wie Gemälde einerseits und Aquarelle andererseits. Erst 1880 wurde man durch Julius Friedländers gehaltvolle Studien, die das Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen eröffneten, aus dem Schlafe gerüttelt, und lernte die gegossene Medaille als die künstlerisch begabtere Schwester kennen. Tief eingedrungen ist diese Wertschätzung aber immer noch nicht, weil die modernen Medailleure mit dem von der Akademie her geläufigen Modellieren, statt des Modellschneidens die Grenzen verrücken, und mit der Begeisterung für die pariser Redaktion des alten Storchschnabels, die jede Gußmedaille in ein Prägestück übertragen kann, das beim Laien kaum erwachende Verständnis wieder niederdrückt. Auch der große patriotische Inhalt, den die Medaille heute haben soll, ist ihrer noch auf unsicherer ästhetischer Basis aufgebauten Entwicklung nicht gerade günstig. Das große italienische Schaustück konnte sich damit noch abfinden, nicht aber die deutsche Medaille, die mit ihrem Groschencharakter noch immer der Wiedererweckung wartet. Seit 40 Jahren wird sie zwar schon von den Sammlern bewertet, aber künstlerisch ist sie immer noch nicht erlebt. Etwas mehr Verständnis ist in weitere Kreise gedrungen seitdem das kleine Buch von Erman „Deutsche Medailleure" (1884) erschien. Trotz seiner praktischen Unzulänglichkeit, trotz seiner nach Staniolabdrücken gemachten Abbildungen, war es eine Tat, die um so mehr überraschte, als sie von einem Ägyptologen kam, für den das Münzkabinett nur die Schleuse war, um in sein eigenes Studiumgebiet zu gelangen. Trotz eines so bedeutsamen Anfangs, blieb aber das Studium der deutschen Medaille immer noch ein Stiefkind der Kunstgeschichte und ging bei Museumsbeamten und Liebhabern in Kost, bis 1913 die ersten Hefte vom „Archiv für Medaillenkunde" erschienen und sich mit ihrem ernsten Inhalt auch an die Kunstgelehrten wandten. Träger dieser Zeitschrift ist Georg Habich, der schon seit 1903 die Augen der Medaillenfreunde auf sich gelenkt und durch seine historischen und prinzipiellen Auseinandersetzungen in dem aufsehenerregenden Artikel der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" 1905, S. 19 gezeigt hat, daß er der Berufene ist um den unentbehrlichen „Erman" durch einen maßgebenden „Habich" zu ersetzen. Dieses Werk haben wir noch zu erwarten, aber vorläufig ist eine grundlegende Vorarbeit unter dem oben angeführten Titel erschienen. Bequem für den Benützer ist das Buch gerade nicht. Es ist ungeschickt geheftet, die Tafelnummern müssen erst in einem „Tafelrückweis" aufgeschlagen werden, und es hat zwei „Nachträge" und zwei „Berichtigungen". Gott sei Dank, daß sie da sind, aber es wäre sehr praktisch gewesen, sie einseitig zu drucken. Außerdem zerfällt das Buch in vier hochwichtige Abteilungen, worüber weder ein Inhaltsverzeichnis Auskunft noch eine laufende Nummer Führung gibt. Ich setze daher zur Bequemlichkeit des Benutzers die vier Überschriften hierher:

1. Nürnberg, Straßburg, Augsburg usw., erstes Drittel des 16. Jahrhunderts. S. 1—67.
2. Nürnberg, zweites und drittes Viertel des 16. Jahrhunderts. S. 69—174.
3. Norddeutschland und Dänemark. S. 175—192.
4. Nürnberg, Dresden, Österreich, Augsburg und Schwaben, letztes Viertel des 16. Jahrhunderts. S. 193—240.

Um solche Dinge braucht sich der Verfasser nicht zu kümmern, wenn er nicht will, das sollte Sache des Verlegers sein, der nicht nur ein Requisitor, sondern ein hervorragender Regisseur sein muß, etwa wie Hagemann, und sich sagen: Hier ist das Manuskript; gut, jetzt wollen wir ein Kunstwerk daraus machen!

Das sind Bemerkungen, die das angezeigte Buch treffen, aber nicht beschuldigen, denn es ist, wie der Verfasser ausdrücklich sagt, ein „Notdach über offenen Fundamenten". Diese sind aber mit solidem urkundlichen Material, mit reicher Literaturkenntnis und mit außerordentlich scharfem Gefühl für stilistische Eigenart aufgebaut. Sie decken auch einen ungemein weiten Grundriß, denn sie behandeln über hundert Meister und die Anzahl der diesen zugeschriebenen Medaillen ist gegen früher so vermehrt, daß beispielsweise Hans Schwarz von 53 auf 135, Hagenauer von 61 auf 235, Hans Kels von 4 auf 30, Matthes Gebel von 104 auf 273, Dreschler von 27 auf 93, Valentin Maler von 50 auf 190 usw. gebracht wird.

Viele der behandelten Namen erhalten jetzt erst künstlerischen Gehalt, andere werden ganz neu aufgebaut. Darunter ist Christoph Weiditz zu nennen, der mit 81 Stücken auf den Plan tritt, alle unbezeichnet und doch — wie aus anderen Schriften Habichs hervorgeht — für ihn gesichert. Die einzige bezeichnete Arbeit dagegen ist ein Dolch in Dresden. Schade, daß er nicht abgebildet ist. Es wäre wichtig zu sehen, ob der Meister in dieser Arbeit ein gleiches stilistisches Feingefühl offenbart, wie in seiner Wendelin Kern-Medaille, die ein erquickendes Beispiel künstlerischen Gleichgewichts von Bild und Schrift ist.

Eines der interessantesten Kapitel ist der „Meister des Rosenberger", der mit dem Nürnberger Goldschmied Ludwig Krug identifiziert wird. Es ist ein wahres Verhängnis, daß dieser hervorragende Künstler so lange unbeachtet geblieben ist. Ich habe schon vor vielen Jahren versucht, ihn aus den Blättern des Biographen in die Ehrentafel der Goldschmiede zu übertragen; die Forschung hat aber den Ball nicht aufgenommen, bis E. W. Braun in allerletzter Zeit dem Meister kunstgeschichtlich alles das tatsächlich gegeben hat, womit Neudörffer den Namen umkleidet hat: Stiche, Modelle, Goldschmiedearbeiten und Muschelschnitte. Jetzt macht ihn Habich auch noch zu einem hervorragenden Medailleur, wobei er die früheren Zuschreibungen absetzt und neue vorschlägt.

Da wir nun eine größere Reihe Krugscher Goldschmiedearbeiten überblicken und nicht mehr von den Blättern und Plaketten abhängig sind, die uns vor lauter Dürer den Krug nicht erkennen lassen, suchen wir den geistigen Zusammenhang zwischen seinen Porträtmedaillen und den figuralen Goldschmiedearbeiten auf Bechern, die er ausgeführt hat. Da möchte ich fast sagen, daß die herrliche Auffassung in der Bewegung des Marquart Rosenberger einen gewissen Zusammenhang hat, mit der Deckelfigur auf dem Moskauer Becher des Ludwig Krug. Die Abbildung bei Braun ist zu diesem Vergleich nicht hinreichend, aber ich stehe unter dem Eindruck des Originals, das einen Meister von ganz ungewöhnlicher Qualität verrät.

Nicht zum handwerklichen Stil, aber zum geistigen Gehalt im „Rosenberger" paßt die von Habich mit Scharfsinn beigebrachte Dresdener Luthermedaille, und es wäre sehr interessant, wenn sich die undeutliche Signatur wirklich als die des Ludwig Krug erweisen würde.

Zum angeblichen Hans Lützelburger muß die neue, in den Freiburger Münsterblättern niedergelegte Forschung berücksichtigt werden, wonach man das Monogramm H L auf dem Breisacher Altar vorläufig ganz zu streichen hätte.

Bei dem interessanten Kleinmeister Hans Kels, werden auch zahlreiche Brettsteine angeschlossen. Eine Serie davon zeigt auf der Rückseite ein P C oder P G, in ein D eingeschlossen. Habich hat den Mut, es mit dem Monogramm P G ohne D zu identifizieren, das auf einen Goldschmied weist, dessen Porträt sich in Bamberg befindet. Ich habe an einer Stelle, die Habich unbekannt geblieben ist (Kunst und Kunsthandwerk XIV) nachgewiesen, daß dieser P G ein Ziseleur war, was zu Habichs Annahme sehr gut paßt, und daß er im Dienst eines protestantischen Fürsten gestanden hat, womit vielleicht das D (Dresden) im Monogramm erklärt wäre. Das würde ebenfalls für die anscheinend auf schwachen Füßen stehende Identifizierung von Habich sprechen.

Eine große Schwierigkeit hatte Habich zu überwinden bei zwei verschiedenen Meistern, der eine vielleicht Hans Reimer in München, der andere wahrscheinlich Hans Reinhard d. J. in Leipzig, die beide so ziemlich mit demselben aus H und R gebildeten Monogramm zeichnen, und deren Arbeiten stilistisch ineinanderfließen. Wenn in diesem Fall das Problem darin bestand, hinter dem gleichen Zeichen zwei verschiedene Meister zu erkennen, lag bei einem aus L und R gebildeten Monogramm die entgegengesetzte Schwierigkeit vor, bei fünf voneinander abweichenden Formen, doch auf den gleichen Meister zu schließen. Hier kommt Habich eine Methode zustatten, die sich mit der von Morelli in der Geschichte der Malerei eingeführten und spöttisch Chyromantik genannten, vergleichen läßt. Es ist das die sorgfältige Untersuchung der Schriftart, welche Habich zu einer Art Graphologie ausgestaltet und fast zur positiven Bedeutung einer Künstlersignatur erhebt.

Ein sehr wichtiges Kapitel für welches die Medaillenkunde schwerwiegende Aufschlüsse verspricht, ist die Beeinflussung der deutschen Meister durch die Fremde und umgekehrt, das Aufnehmen des deutschen Stils durch Ausländer. Wie die deutschen Medailleure sich zeitweise an die italienischen angelehnt haben, kann man an hundert Stellen bei Habich nachlesen. Wenn man dann auch die vielpostigen Itinerare der deutschen Medailleure, wie beispielsweise bei Weiditz, verfolgt, zeigt sich deutlich, daß mit dem Reisen zum Modell, an fürstliche Hofhaltungen, zu Reichstagen u. dgl. auch der Stil verschiedener deutscher Landschaften oder der Niederlande mit eingesogen wurde. Seltener ist der entgegengesetzte Fall, daß ausländische Künstler zu uns kommen und dem Einflusse unseres

Stiles nachgeben. Es sei daher besonders auf Habichs Kapitel „Etienne de Laune" hingewiesen, der sich dem nürnberger Charakter zeitweise angeschlossen hat. Marc Rosenberg.

R. HÖCKER, Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Band VIII der Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, herausgegeben unter der Leitung von Dr. C. Hofstede de Groot. Text, Übersetzung und Kommentar nebst Anhang über (van) Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie. VIII und 478 S. Haag 1916, Mart. Nijhoff.

In die Quellenstudien ist Leben gekommen. Nachdem zwischen dem Erscheinen des 1. und 2. Bandes zehn Jahre (1893—1903) verflossen, bis zu dem 3. drei und bis zu dem 4. Bande (1914) wieder acht Jahre hingegangen sind, liegt uns jetzt mit Höckers Arbeit über van Manders Lehrgedicht unversehens bereits der 8. Band der Serie vor. (Bde. 5—7 sind Bredius' Künstlerinventare, von denen die ersten zwei erschienen sind.) Und schon sollen wieder zwei neue Bände in Vorbereitung sein.

Höckers Arbeit zerfällt in zwei voneinander unabhängige Teile. Der erste umfaßt den Neudruck des Lehrgedichtes mit der deutschen Prosaübersetzung in Paralleldruck, sowie Kommentar und Wortregister (Glossar), der zweite einen kurzen Exkurs über van Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie. Der erste Teil bildet einerseits mit der Übersetzung die schon lange erwartete Ergänzung zu Floerkes deutscher Ausgabe von van Manders niederländischen und hochdeutschen Malerleben (München und Leipzig 1906), andrerseits mit seinen als Kommentar und in den Anmerkungen gegebenen Quellennachweisen die Fortsetzung zu Greves Studie über die „Bronnen van Carel van Mander" (Quellenstudien II, Haag 1903), die sich ebenfalls ausschließlich mit den niederländischen und deutschen Malerbiographien befaßt hatte. Diese machen wohl den für die Kunstgeschichte im engern Sinn wertvollsten Teil des Schilderboecks aus. Aber schon lange ist erkannt worden, daß auch das theoretisierende Lehrgedicht demjenigen, der in das innere Wesen jener interessanten Kunstepoche einzudringen sich bemüht, manchen Schlüssel in die Hand zu geben vermag. Da die einzigen zwei Ausgaben des Schilderboecks, die das Lehrgedicht enthalten — die von 1604 und von 1618 —, zwar nicht gerade selten, aber im Laufe der letzten zehn Jahre sehr teuer geworden sind, war der Neudruck an sich schon ein Verdienst. Die Prosa van Manders, der mit zu den Schöpfern der neuniederländischen Schriftsprache gezählt wird, ist nicht schwer lesbar; im Lehrgedicht jedoch, das er, indem er es in Reime brachte, genießbarer zu machen glaubte, ist seine Ausdrucksweise oft so umständlich, verworren und mit weithergeholten Anspielungen gespickt, daß sie selbst dem Niederländer Schwierigkeiten bereitet. Höckers Übersetzung kann daher nicht allein dem der niederländischen Sprache Unkundigen das Original einigermaßen ersetzen, sondern sie hilft auch dem, der den Urtext zu gebrauchen in der Lage ist, aufschlußgebend über manche dunkle Stelle hinweg. Die Übersetzung genügt allen Anforderungen, die billigerweise an sie gestellt werden können; daß man hinsichtlich der Auslegung des einen oder andern Passus oder Ausdrucks mit Höcker verschiedener Meinung sein kann, ändert nichts daran. Achtunggebietend ist vollends der Anmerkungenapparat, in dem die ganze Bibliothek von antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Schriftstellern rekonstruiert wird, aus denen van Mander seine Zitate und Anschauungen geschöpft haben kann. Der Verfasser dokumentiert hier seine Belesenheit in der einschlägigen, alles andere als kurzweiligen Literatur. Der an die Übersetzung sich anschließende Kommentar enthält zusammenfassende Inhaltsangaben der vierzehn Kapitel und eine Herausschälung von van Manders kunsttheoretischem Standpunkt, immer im Verhältnis zu seinen Vorläufern. In einem Punkte enttäuscht der Kommentar: Durch seine fast völlige Beschränkung auf die rein theoretischen Fragen. Höckers Arbeit ist in diesem Punkte — wenn dies auch bei der Anlage und Richtung seiner Untersuchung entschuldbar erscheint — einseitig; auf jeden Fall gibt sie nicht alles, was man erwartet, wenn man allein den Titel des Buches kennt. Die Grundabsicht van Manders war nicht, ein Theoriebuch, etwa in der Art von Lionardos Traktat, zu schreiben. Er wollte unmittelbarer anleiten, Fingerweise geben. Diesem Unternehmen liegt natürlich eine bestimmte Anschauung zugrunde, die da und dort in Lehrsätze mit gesetzmäßigem Charakter gefaßt wird. Insofern ist man berechtigt, in van Manders Lehrgedicht seine Kunsttheorie formuliert zu sehen. Daneben darf man aber nicht aus dem Auge verlieren, daß ein großer Teil des Gedichtes aus einfachen Erfahrungsurteilen ohne jede pragmatische Tendenz sich zusammensetzt. Höcker betont ähnliches gelegentlich selbst; aber in der Art, wie er den Stoff behandelt, hält er nicht an diesem Gesichtspunkte

fest. Sonst hätte er es u. a. nicht unterlassen auch den praktischen Grundlagen von van Manders Rezepten und ihren Wirkungen auf die Zeitgenossen etwas ausführlicher nachzugehen. Vor allem wäre es meiner Ansicht nach fruchtbar und instruktiv gewesen, van Mander als ausübenden Künstler zur Illustrierung und Kommentierung seines Lehrgedichts herbeizuziehen. Wäre die Untersuchung in dieser Richtung noch etwas ausgedehnt worden, so hätte sich vielleicht herausgestellt, daß die praktische Wirkung des Lehrgedichts auf die zeitgenössischen Künstler nicht so klein gewesen ist, wie gemeinhin angenommen wird. In dieser Vermutung bestärkt mich Höcker mit seiner ungemein wichtigen, sicher richtigen, aber — wie mir scheint — wiederum nicht genügend betonten Feststellung, daß van Mander durch das „entschiedene Hervorheben der Malerei gegenüber der Zeichnung", durch das „Berücksichtigen der malerischen Qualität im Gemälde", durch das „Betonen der Wichtigkeit der Landschaft neben dem Figurenbild oder (soll heißen: und) der Historie", eine ausgesprochen fortschrittliche Stellung in der Entwicklung einnimmt. Die Anfänge dieser Bewegung reichen zwar vor das Erscheinen des Schilderboecks (1604) zurück, und van Mander ist weder der einzige noch der erste, der sie vertritt. Aber wir finden sie zum ersten Male begrifflich fixiert in seinem Lehrgedicht. Darin liegt, wie mir scheint, zu einem großen Teil dessen historische Bedeutung.

Trefflich sind die Ausführungen über van Manders Methode der Kunstgeschichtschreibung. Leider wird die Lesbarkeit besonders dieses Abschnittes dadurch etwas beeinträchtigt, daß dem Verfasser nicht eine leichtere Ausdrucksweise zur Verfügung steht.

Die Aussetzungen, die ich noch zu machen habe, betreffen Äußerlichkeiten, durch die an der wissenschaftlichen Leistung Höckers, der gründlichen und gewissenhaften Weise, mit der er an seinen teilweise recht spröden Stoff herangetreten ist, nicht gerüttelt wird.

Zum Glossar. Bei dem willkürlichen Gebrauch des Buchstaben c als k oder z in der Rechtschreibung zur Zeit van Manders empfiehlt es sich, wie auch meist geschieht, im Register die Konsonanten c und k in einer Rubrik zu vereinigen. Dies darf aber nicht, wie Höcker es tut, unter k, sonmuß unter c geschehen. Man kann nicht z. B. „cierat" (c = z) unter k bringen, wohl aber umgekehrt z. B. „cléen" (c = k) unter c. Die Unmöglichkeit von Höckers Verfahren wird vollends offenbar bei der Einordnung eines Wortes mit c innerhalb einer Buchstabengruppe, bei der folgerichtig (das Wortregister ist hier durch die Korrektur des Fehlers inkonsequent) z. B. „academe" hinter „afwykend" zu stehen käme. — Im Glossar vermißt man ferner die Angabe der Seitenzahlen des Neudrucks; noch mehr allerdings wären in diesem durchlaufende Verweise auf die Paginierung der dem ganzen Buche zugrunde gelegten Ausgabe von 1618 zu empfehlen gewesen.

Endlich: Höcker schreibt „Renaissanze". Das ist abscheulich. Wenn einmal geschustert werden soll, dann wenigstens, wie kürzlich an dieser Stelle (Januarheft 1916) vorgeschlagen wurde, konsequent „Renässanz". Die deutsche Sprache wird übrigens nach meinem Dafürhalten durch den Gebrauch und die korrekte Schreibweise eines Fremdwortes, für das kein es ersetzender Ausdruck gefunden werden kann, nicht erniedrigt. Wohl aber wird sie entstellt durch eine Neubildung, die das Ohr verletzt und dem Auge wehtut.

O. Hirschmann.

RICH. DETHLEFSEN, Bauernhäuser und Holzkirchen in Ostpreußen. Mit Unterstützung der Kgl. Preuß. Staatsregierung und des Provinzialverbandes Ostpreußen gesammelt, bearbeitet und herausgegeben. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth.

Von dem Reichtum und der Vielgestaltigkeit der alten bodenwüchsigen Volkskunst Ostpreußens haben selbst unsere Architekten noch ganz falsche oder unzureichende Vorstellungen. Das Schlagwort vom kunstarmen Ostpreußen wird namentlich von denen im Munde geführt, die unseres Reiches Ostmark niemals betreten haben. Es soll gewiß nicht bestritten werden, daß in den kleineren Städten des Ostens die bauliche Entwicklung während der letzten Jahrzehnte unerfreulich gewesen ist und daß die einheimischen Baukünstler und Bauunternehmer ohne die neugeschaffenen Bauberatungsstellen die große ihrer harrende Kulturaufgabe des Wiederaufbaues ganzer Ortschaften und vieler tausende von Häusern wohl kaum zu lösen imstande sein würden. Aber es hieße ein Unrecht an Ostpreußens Volkskunst begehen, wollte man die Tatsache in Abrede stellen, daß sie nicht weniger geleistet habe als andere von der wirtschaftlichen Entwicklung mehr begünstigte Landesteile des Deutschen Reiches. Wer die Mühe scheut, sich an Ort und Stelle von der Behauptung, es gebe keine ostpreußische Volkskunst, zu überzeugen, der braucht nur das schöne Bauernhaus-

werk von Richard Dethlefsen zur Hand zu nehmen. Dort findet der Leser musterhaft aufgenommene Wiedergaben der Holz- und Fachwerkhäuser in Litauen, Masuren, im Samland, Ermland und dem landschaftlich abwechslungsreichsten Gebiet Ostpreußens, dem Oberland. Freilich sind, wie anderwärts, so auch hier, die alten Holzhäuser in rapidem Schwinden begriffen; die hohen Prämien der Feuerkassen machen ihnen erbarmungslos den Garaus. Die alte Bauweise mit ihren weit überstehenden Dächern, niedrigen Giebeln und hohen Walmen wird leider mehr und mehr durch eine seelenlose Unternehmer-Architektur verdrängt; aber noch hat jeder der Landesteile Ostpreußens die Besonderheiten seiner althergebrachten Bauart, und mit echt bäuerlicher Zähigkeit wird besonders in den weniger zugänglichen Gegenden daran festgehalten. In waldreichen Gebieten und in den Mooren führt man sogar heute noch Neubauten in der überlieferten Holzbauweise aus.

In Litauen, dem am spätesten westeuropäischer Kultur erschlossenen Landesteil, herrschte die Gewohnheit, für jede landwirtschaftliche Verrichtung ein besonderes Haus zu bauen, das Rauchhaus (die Küche) die Stubà (das Wohnhaus), die Klete (das Schlaf- und Vorratshaus). Zu diesen gesellte sich dann noch eine Anzahl Wirtschaftsgebäude, die Malterwe (Hausmühle), das Dörrhaus zum Trocknen des Getreides, die Badestube, das Backhaus und das Bräu- und Waschhaus. So weit wurde in alten Zeiten hier die Trennung der Wirtschaftsbauten getrieben. Heute hat man meist eine Dreiteilung in Stube, Kammer und Altsitzerzimmer. Die Klete ist jetzt Aufbewahrungsort der wertvollsten Habe und Wohnung der erwachsenen Töchter bis zur Hochzeit. Sehr hübsch sind hier, wie die Abbildungen auf Tafel 7 und 9 zeigen, die Giebel ausgebildet, deren unterer Abschluß in reizvoll durchbrochenen und ausgeschnittenen Brettern besteht, und die laubenartigen Vorhallen. Überaus zierliche Giebelbekrönungen finden sich auf den litauischen Fischerhäusern am kurischen Haff. Hier hat man auch Sinn für Farbe. Die Wände, die Balken, die Möbel, selbst die Kachelöfen sind bunt bemalt.

Masuren, das Land der zahllosen Seen, ist schwach bevölkert und arm. Die Häuser sind in der Anlage denen Litauens ähnlich, aber ihre Ausschmückung ist verschieden. Der Litauer bevorzugt geschwungene Formen, der Masure dagegen geometrische, die einfacher herzustellen sind. Die Giebellauben springen nur wenig vor und werden zum reinen Ziermotiv. Das Samland hat wieder seine Eigenart, ebenso das Ermland. Beide sind rein germanische Kolonisationsgebiete und durch ihre wirtschaftlichen und künstlerischen Beziehungen wechselseitig beeinflußt. Das Oberland zeigt niederländische und fränkische Einflüsse und doch viel selbständige Eigenart. Hier ist auch eine eigene, bodenwüchsige Grabmalkunst von Bedeutung, deren älteste noch erhaltene Beispiele nicht über das erste Viertel des 19. Jahrhunderts zurückgehen. Bei allem Wechsel der Einzelausführung haben sie aber doch einen ausgesprochenen, einheitlichen Charakter. Es sind keine Kreuze, sondern Pfosten aus starken Eichenbohlen, und „Poste" werden sie auch von den Oberländern genannt. Einzelne besonders reiche Muster (Abb. 44, 45, Tafel 15—21) erreichen eine künstlerische Höhe, wie sie Bauernkunst nur selten aufzuweisen hat.

Nachdem der Verfasser die bäuerliche Baukunst in Ostpreußen in 7 Kapiteln eingehend behandelt hat, widmet er das 8. Kapitel den Holzkirchen, die darum einen wichtigen Teil des zu behandelnden Themas bilden, weil sie die ältesten vorhandenen Beispiele der Holzbaukunst im Lande und die größten mit diesem Material errichteten Bauwerke sind.

Wie der Verfasser in der Einleitung hervorhebt, ist der Zweck seiner Arbeit vor allem, dafür zu wirken, daß den ostpreußischen Handwerkern die überlieferte Formensprache wieder vertraut wird, so vertraut, „daß das Weiterschaffen auf der Grundlage des alten ihnen wieder ebenso zur Selbstverständlichkeit wird, wie es früher gewesen ist." Gerade jetzt, bei dem Wiederaufbau Ostpreußens, vermag das Bauernhauswerk Dethlefsens viel Nutzen zu stiften, damit das, was russische Horden zerstört haben, wiederhergestellt wird, nicht nach Schema F und nicht im Stile der Ausstellungsdörfer unseligen Angedenkens, sondern im Anschluß an die bodenwüchsige Volkskunst im Lande.

Walter Bombe.

FRZ. MÜLLER, Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung. Mit 9 in den Text gedruckten Abbildungen. VIII u. 156 S. 8°. Berlin 1913, Weidmannsche Buchhandlung. Preis M. 6.—.

Einer Anregung Karl Roberts folgend, behandelt Müller die antiken Odyssee-Illustrationen in den drei Perioden der archaischen Kunst, der „Blütezeit" und der hellenistisch-römischen Zeit, inner-

halb dieser Abschnitte nach dem Gegenstande der Darstellung gruppierend. Dabei ergibt sich, daß Szenen aus der Kyklopie, Sirenen und Kirkeabenteuer vorwiegend in archaischer Zeit, mehr pathetische Szenen (Fußwaschung, Hund Argos, Penelope und die Freier, Freiermord, Odysseus und Nausikaa, Odysseus und Arete) erst seit Polygnot, die hochdramatischen Stoffe des Schiffbruchs, des Aiolosschlauches, des Skyllaabenteuers erst mit der Blütezeit der Tafelmalerei nachweisbar werden. Ein Vergleich mit der Literatur würde ergeben, daß wir auch hier ein ähnlich wechselndes Interesse für einzelne Partien beobachten können. — Beigegeben sind drei Register: 1. Die illustrierten Odysseestellen nach der Reihenfolge des Textes; 2. Die Denkmälerklassen, 3. Die Künstler.

T. O. Achelis.

IGNAZ BETH, Verzeichnis der Schriften von Wilhelm v. Bode. Berlin 1915. B. Behrs Verlag.

Diese Schrift, die dem Generaldirektor der preußischen Kunstsammlungen zur Feier des siebzigsten Geburtstages von dem Berliner Sammler, Marcus Kappel, gewidmet und überreicht wurde, bedeutet selbst für diejenigen, die das unermüdliche Schaffen Bodes seit Jahren mit bewunderndem Interesse verfolgten, eine Offenbarung. Seine fast alle Gebiete kunsthistorischen Forschens berührende literarische Tätigkeit, die doch nur eine Seite des Wirkens dieses Museumsleiters, Organisators, Forschers und Sammlers berührt, ist kaum noch zu überblicken. In großen Sammelwerken, weit ausgreifenden historischen Gesamtübersichten, monographischen Büchern und Artikeln, in wissenschaftlichen Katalogen, kurz gefaßten Museumsberichten, Zeitschriftenbeiträgen, polemischen und populären Schriften findet sich der Niederschlag einer geradezu beispiellosen Gelehrsamkeit und Aktivität, die so vielseitig ist, daß das Lebenswerk Wilhelm v. Bodes der ganzen Geschichte des deutschen Kunstlebens in den letzten Jahrzehnten den Stempel aufgedrückt hat.

Diese Bibliographie ist wohl das angebrachteste Geschenk für den Jubilar; denn seine Werke sind die besten Künder seiner wissenschaftlichen Bedeutung, die so weit über die aller anderen Fachgenossen hervorragt, daß es keinem von ihnen möglich wäre, eine würdigere Form der Ehrung für diesen Großen im Reiche der Kunstwissenschaft zu finden, als es der Überblick über sein eigenes Schaffen vermag. —

Ignaz Beth hat die schwierige Arbeit geleistet, das weitverzweigte Material zu sammeln und in chronologischer und systematischer Reihenfolge zusammenzustellen. Bibliographische Werke sind undankbare Aufgaben; sie erfordern viel Zeit, absolute Genauigkeit und mühsames Nachschlagen und laufen doch immer Gefahr, nur bis zu einem gewissen Grade Vollständigkeit gewähren zu können. Gerade in unserer Wissenschaft fehlt es noch an diesen durchaus notwendigen Nachschlagewerken; das Wenige, das bisher darin geleistet worden ist, ist meistens recht mangelhaft und enthebt den Suchenden nicht der eigenen Schürfarbeit, lange Reihen von Zeitschriften Band für Band vorzunehmen und jedes Register mit dem Zeigefinger abzusuchen.

Die Bodebibliographie zeigt uns wieder deutlich, welche Wissensschätze in Zeitschriften und periodischen Werken enthalten sind, und wie wichtig ihre Zusammenstellung ist.

Beth ist ein geübter Bibliograph, den „die trübe Erfahrung zu der einschränkenden Feststellung zwingt, daß Vollständigkeit nur annähernd garantiert werden kann". Einige Stichproben, die ich bei der Durchsicht des Buches gemacht habe, ließen die einleitende Warnung des Autors gerechtfertigt erscheinen. So vermisse ich den Artikel „Rembrandts Sohn Titus in einem Buche lesend", der im XXVIII. Jahrgang der Graphischen Künste, 1905, Seite 19—24, steht. Auch der im Jahrgang 1912 von „Kunst und Künstler", Seite 21 erschienene Artikel über Rembrandts Mühle ist nicht aufgenommen worden. Schließlich sind dann noch einige Druckfehler bei Zahlenangaben eingeschlichen, so z. B. muß es Seite 72 Nr. 382 XXIX und nicht XIX, auf Seite 111 Nr. 511 anstatt 510 heißen.

Das Werk ist in zwei Teile gegliedert; der erste Abschnitt verzeichnet die Arbeiten Bodes in chronologischer Reihenfolge, wobei die Dreiteilung nach Büchern, Zeitschriftenaufsätzen und Buchbesprechungen durchgeführt ist; es folgt eine systematische Übersicht, die kürzer gehalten ist und mit ihren Zahlen auf die laufenden Nummern des ersten Abschnittes verweist. Ein kurzes Vorwort von Max J. Friedländer gibt eine treffende Charakteristik des Jubilars, die mit wenigen kraftvollen Worten ganz dem Wesen dessen, der sie geschrieben, wie dessen, dem sie gelten, entspricht. In vornehmer Ausstattung, mit dem Bilde Bodes geschmückt, wird diese Festschrift auch allen Fachgenossen ein wertvoller Führer und ein willkommenes Nachschlagewerk sein.

K. Schwarz.

E. WRANGEL, Det medeltida Bildskobet fron Lunds Domkyrkas Högaltare. Mit deutschem Auszug. 96 Abbildungen, 155 S. Gr.-8°. Lund, Gleerup, Leipzig, Harrassowitz 1915. Preis 4 Kr.

In der laufenden Folge des Jahrbuches der Lunder Hochschule, worin Rydbecks Beiträge den zehnten Band bilden, betrifft der elfte ebenfalls einen kunstgeschichtlichen Vorwurf. Professor Ewert Wrangel handelt von dem alten Hochaltar des Lunder Domes. Dieser ist zwar nicht wohl erhalten, aber er ist auch in seinem verstümmelten Zustande ein höchst wertvolles, zugleich ein gut datiertes Stück, an dessen Behandlung sich zweckmäßiger Weise eine weit ausgreifende „ikonographische und stilkritische Untersuchung" anschließt, so daß das Ganze ein wertvoller „Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Plastik" ist. Der Altarschrein war 1398 noch ganz neu. Die Arbeit an ihm wird für einheimisch angesprochen; er stellt sich aber vor und in die Reihe der um die Ostseeküste herum in großer Anzahl vorhandenen spätgotischen Altarschreine von breitem Aufbau, deren Mittel- und Hauptstück die Krönung oder Verherrlichung Mariä ist und die außerdem, in zwei Geschossen angeordnet, eine Anzahl von mindestens zwölf Einzelfiguren zeigen. Der Lunder Altar, von ungewöhnlicher Größe, hat deren vierzig gehabt; die Höhe ist 2,05, die Breite 7,60 m. Die hohe Bedeutung des Werkes ist erst seit der Malmöer Ausstellung von 1914, auf der es endlich zu Ehren kam, Anlaß geworden, ihm eine anständige Aufstellung im Dome zu erwirken. Das Werk Dr. Wrangels geht, nach eingehender Betrachtung des Altarschreins selbst, dazu über, die kunstgeschichtlichen Anknüpfungen und Zusammenhänge zu verfolgen und gelangt dabei zu einer möglichst erschöpfenden Darstellung von der Krönung und Verherrlichung Mariä, wobei namentlich die Berücksichtigung der Ostseeländer umfassend ist.

R. Haupt.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 13/14, Juli 1916:

FRANK E. WASHBURN-FREUND, Die Sammlung Stransky. Ein Vorposten deutscher Kunst in Amerika. II. Teil. (1 farb. Tafel, 42 Abb.)

WALTER BOMBE, Aus Alfred Rethels Nachlaß. (5 Abb.)

KARL SCHWARZ, Gußmedaillen von Arnold Zadikow. (4 Abb.)

WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST.

XI, 7:

Architekt LUDWIG HOFFMANN-Berlin, Ein Gang durch das Alt-Leuteheim in Buch. (2 Taf., 45 Naturaufnahmen, 26 Zeichnungen).

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVII, 3:

SIMON MELLER, Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatuette. (2 Taf., 15 Abb.)

OSKAR FISCHEL, Der Raphael Czartoryski. (1 Taf., 17 Abb.)

RUDOLF OLDENBOURG, Rubens in Italien. (1 Taf., 8 Abb.)

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVII, Nr. 10:

JESSEN, Die japanischen Farbendrucke in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums. (6 Abb.)

L. PLANISZIG, Ein Werk des Bassaneser Bildhauers Orazio Marinali (1643—1720) im Kaiser Friedrich-Museum. (1 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 10:

RUDOLF EBERSTADT, Zur Geschichte des Städtebaues. II. (12 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Deutsche Museen moderner Kunst: Halle. (1 Tafel, 10 Abb.)

MORITZ VON SCHWIND, Ein Brief und fünf bisher unveröffentlichte Zeichnungen. (5 Abb.)

NEKROLOGE: Franz Marc, Fritz Burger, Bernhard Frydag, Alfred Mohrbutter.

DIE WERKSTATT DER KUNST.

XV., 41:

Ein Vorschlag zur Erhaltung der Rottmannschen Bilder in den Arkaden des Hofgartens in München.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXVII., Heft 10:

PAUL SCHUMANN, Kolbes Reichskanzler. (1 Taf., 1 Abb.)

ERNST BENKARD, Franz Marc. (4 Abb.)

E. TIETZE-CONRAT, Dürerstudien. (7 Abb.)

V. CURT HABICHT, Die kunsthistorische Einreihung des Rolandes zu Bremen vom Jahre 1404. (4 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

1916, Heft 9:

EVA GRÄFIN BAUDISSIN, Zur Ausstellung: Frauenluxus von Einst. (39 Abb.)

HANS KARLINGER, Geschichtliches vom Frauenluxus.

FRITZ VON OSTINI, Georg Hirth †.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 10:

KARL HECKEL, Mensch und Künstler.

A. JAUMANN, Das Auge des Malers. (Schluß.)

KARL MAYR, Das Haus und die Kunst Max Feldbauers. (1 farb., 4 schwarze Taf., 25 Abb.)

ANNE HALLEMA, Der Radierer W. O. Nieuwenkamp. (2 Taf., 6 Abb.)

R., Österreichische Kunstglasausstellung im Kunstgewerbe-Museum Berlin. (1 Taf., 22 Abb.)

KUNO MITTENZWEY, Sommerausstellung der Münchner Sezession.

KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVII., Heft 10:

FRITZ HELLWAG, M. L. Folcardy und J. Mammen. (12 Abb.)

WALDEMAR ZIMMERMANN, Angewandte Kunst und soziale Reform.

ADOLF BEHNE, Majorität und Qualität.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXIX., Heft 1:

HANS VOGTS, Neue Mitteilungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Karthäuserklosters in Köln. (3 Abb.)

V. CURT HABICHT, Meister Francke, ein Kölner. (1 Taf., 7 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XII., Heft 10:

KIRCHENBAUTEN VON FRITZ KUNST. (13 Abb.)

P. HOCHE, Die Bedeutung des Werkunterrichts für Kunst und Kultur.

HULDIGUNGSADRESSE UND WIDMUNGSBLATT. (5 Abb.)

E. A. STÜCKELBERG, Zur künstlerischen Reform der Wallfahrtszeichen. (10 Abb.)

DE NEDERLANDSCHE MUSEA.

Jahrg. I., Heft 1, Mai 1916:

S. MULLER FZ., De Beelden der Graftombe van Bisschop Rudolf van Diepholt. (5 Abb. auf 3 Taf. und 4 Abb. im Text.)

JAPANSCHE SCHILDEREIJEN OP ZIJDE. (6 Abb. auf 3 Tafeln.)

HENDRICK TER BRUGGHEN, Demokritus. (1 Taf.)

DERSELBE, Heraklitus. (1 Taf.)

HAAGSCH PORSELEIN, Stel van vijf Vazen. (1 Taf.)

HAAGSCH GOBELIN, Stoelkussen. (2 Abb. auf 1 Taf.)

ZWEI CASSONI (Toskana und Florenz). (2 Taf.)

NEUE BÜCHER

JULIUS BAUM, Forschungen über die Hauptwerke des Baumeisters Heinrich Schickhardt. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 185.) Verlag J. H. Ed. Heitz. Preis M. 10.—.

H. RÖTTINGER, Peter Flettners Holzschnitte. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 186.) Preis M. 10.—.

PRAUSNITZ, Der Wagen in der Religion; seine Würdigung in der Kunst. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 187.) Preis M. 3.—.

FASTENAU, Romanische Bauornamentik in Süddeutschland. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 188.) Preis M. 12.—.

ZELLER, Die Kirchenbauten Heinrichs I. und der Ottonen in Quedlinburg, Gernrode, Frose und Gandersheim. Verlag Julius Springer, Berlin. Preis kart. M. 24.—.

IX. Jahrgang, Heft VIII.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. Dr. GEORG JAC. WOLF, München-Neuhausen, Aldringenstr. 7. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Care of Mrs. Ch. F. Folsom, 114 Marlborough Street, Boston, Mass., U. S. A.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Aus SAUNIER, Les conquêtes artistiques de la révolution et de l'empire.

Zu: ERNST STEINMANN, DAS FEST DER FREIHEIT IM JAHRE 1798 IN PARIS

Abb. 1. CIPPER, GEN. TODESCHINI, Scherenschleifer und Wahrsagerin — Museum Joanneum, Graz

Abb. 2. CIPPER, GEN. TODESCHINI, Der Maler in seinem Atelier — Privatbesitz

Zu: BENNO GEIGER, GIACOMO FRANCESCO CIPPER, GENANNT TODESCHINI

Abb. 3. CIPPER, GEN. TODESCHINI, Gemüsehändler — Vormals Coll. Somzée, Brüssel

Abb. 4. CIPPER, GEN. TODESCHINI, Singende alte Frau — Bergamo, Privatbesitz

Zu: BENNO GEIGER, GIACOMO FRANCESCO CIPPER, GENANNT TODESCHINI

Abb. 5. CIPPER, GEN. TODESCHINI, Zecher — Uffizien, Florenz

Abb. 6. CIPPER, GEN. TODESCHINI, Zwiebelheld — Stadtdirektor Tramm, Hannover

Abb. 1. La Lune Cachée (Verz. 8, III).

Abb. 2. Port près de Naples (Verz. 9, II).

Abb. 3. Golfe près de Naples (Verz. 10, I).

Abb. 4. Golfe près de Naples (Verz. 10, III).

Zu: MORITZ STÜBEL, BRIEFE VON UND ÜBER ADRIAN ZINGG

LEONARDOS BILDNIS DER CECILIA GALLERANI IN DER GALERIE DES FÜRSTEN CZARTORYSKI IN KRAKAU

Mit zwei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von EMIL MÖLLER[1])

Die Kriegszustände haben den Freunden von Leonardos Kunst einen unverhofften Genuß beschert: Das vielumstrittene, bisher nur von wenigen gesehene Bildnis der „Dame mit dem Hermelin" aus der Sammlung Czartoryski bietet sich in der Königl. Gemäldegalerie in Dresden zu günstiger Besichtigung dar. Die Folge davon war eine Vermehrung kunsthistorischer Erörterungen, die aber eine volle Klärung der Ansichten bisher nicht zuwege gebracht haben. Gewiß hinderte auch die schwere Kriegszeit, der Bedeutung eines so kostbaren Werkes gerecht zu werden.

Unter den Kunsthistorikern, die in früheren Jahren das Bild dem Leonardo zuerkannten, führe ich an: Müller-Walde (Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1897, 141; 1899, 69), W. v. Bode (Zeitschr. f. bild. K. 1903, 276), Suida, (Jahrb. Kunst-Samml. d. allerhöchst. Kaiserhauses, 25. Bd., 28), E. Schäffer, (Westermanns Monatsh., April 1907), Carotti (Le opere di Leonardo 1905, 36 ff) und Sirén (Leonardo, Stockholm 1911, 33), („wenigstens unter Leonardos Leitung"). Viel größer ist die Zahl jener, die es dem Leonardo absprachen: Morelli, Frizzoni, Berenson, Mc. Curdy, Müntz, Rosenberg, Herzfeld, v. Seidlitz (Predastudie 41, Leonardobuch I, 272), Pauli und Gronau. Letzterer hat noch im März 1915 (Zeitschr. f. bild. Kunst) das Bild wiederum dem Boltraffio zugeschrieben.

Unter den neuesten Besprechungen ist an erster Stelle zu nennen Wilh. v. Bodes bedeutsamer Aufsatz über eine Reihe umstrittener Leonardobilder im Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1915, 4. Heft, wo das Bildnis mit großer Entschiedenheit Leonardo zuerkannt wird. Im Cicerone, April 1915, 134 ff., ist Hans Singer zu dem Ergebnis gekommen: „wenn man lediglich nach der Qualität gehen dürfte, würde man gern an Leonardo glauben". Der Nestor der Leonardoforscher, unser Landsmann Dr. J. P. Richter, stand im Januar 1916 mit mir vor dem Gemälde; sein sehr vorsichtiges Schlußurteil war „möglicherweise ein Leonardo".

Ich selbst habe seit manchen Jahren das Bild schon in der mangelhaften Braunschen Photographie bewundert, zuerst aber bin ich 1911, als Dr. Gust. Frizzoni mich durch Übersendung einer guten Photographie erfreute (die gleiche, von H. Dr. v. Ochenkowski besorgte, liegt der beigegebenen Abbildung zugrunde), in Briefen an Dr. Frizzoni und Frl. Marie Herzfeld mit größter Bestimmtheit dafür eingetreten, daß hier ein echter Leonardo und zwar das Bildnis der Gallerani vorliege. Große Genugtuung bereitete es mir, später aus dem Munde meines hochverehrten Freundes Dr. Paul Müller-Walde, unseres tiefgründigsten Leonardokenners, zu hören, daß er seit vielen Jahren die gleiche Meinung habe. Endlich hatte ich Anfang Januar 1916 die Gelegenheit, in der Dresdner Galerie die von Glas und Rahmen befreite Tafel ungestört zu untersuchen, wofür ich besonders Herrn Dr. Jähnig und Herrn Prof. Dr. Singer verbindlichst danke. Da ich nicht nur das Urbild genau untersucht, sondern es auch auf Grund einer vieljährigen Erforschung Leonardos im Zu-

(1) Die Schriftleitung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" hat den verdienten Leonardoforscher und Verfasser des obigen Beitrages als Spezialreferenten für das Gesamtgebiet der Leonardoforschungen gewonnen.

sammenhang mit den Arbeiten des Meisters und mit dem bisher bekannten Bestand an Urkunden verarbeitet habe, wage ich die Hoffnung auszusprechen, daß durch die hier folgende ausführliche Darstellung die bisherige Streitfrage erledigt sei.

DER GEGENWÄRTIGE ZUSTAND DES GEMÄLDES.

Die Tafel besteht aus italienischem Nußbaum und mißt 53,4 × 39,3 cm. Sie ist mit ganz dünnem Kreidegrund überzogen und in Ölfarben gemalt. Die obere linke Ecke war abgebrochen und ist wieder angeleimt. Die Erhaltung ist recht verschieden: ziemlich rein erhalten sind sämtliche Fleischteile und das Hermelin, arg übermalt ist fast alles übrige[1]).

Die späte Schrift links oben LA BELE FERONIERE LEONARD DAWINCI stammt wohl erst aus dem 18. Jahrhundert und zwar von einem Nichtfranzosen.

Der Hintergrund ist vollständig mit schwarzer Ölfarbe in kurzen, ungleichmäßigen Strichen übermalt; ja von dem rohen Pinseler sind dabei sogar manche Umrisse der Figur mitgenommen und zwar: ein gutes Stück der rechten Schulter, ein Teil der Flechte und des Hinterkopfes und Kleinigkeiten am rechten Ärmel. Das Gesicht, die hell beleuchtete linke Schulter mit dem scharfen Einschnitt oberhalb des blauen Überwurfes, sowie dieser selbst setzen sich so hart gegen den Hintergrund ab, daß die Figur an dieser Seite wie ausgeschnitten und aufgeklebt wirkt.

Die Fleischteile haben einen feinen, hellen Ton mit zarten, grauen Halbschatten und sind, von geringen Abwaschungen und Ausbesserungen abgesehen, gut erhalten. Die schmalen, braunen Augen blicken aufmerksam nach rechts. Das Weiße des rechten Augapfels ist ausgebessert, wahrscheinlich aber auch der Rand der Iris verstärkt, ebenso wie beide Pupillen, wodurch der Ausdruck des rechten Auges eine gewisse Starrheit erhalten hat. Die Augenbrauen sind sehr zart gezeichnet. Unter der feinen, geraden Nase sieht man einen noch ganz kindlichen Mund mit schmalen, leicht geröteten Lippen.

Das hellbraune Haar, das nur über der Stirn noch von Übermalung frei ist, legt sich, in der Mitte gescheitelt, flach an den Kopf und ist im Nacken zu einer Flechte zusammengebunden, die, wie hellere Flecken zeigen, mit Bändern umwickelt war. Ein dünner, weißer Schleier mit gelbem, gekrausten Rande bedeckt die Stirn bis zu den Augenbrauen, lag ehemals natürlich auch auf dem Haar, wo er jetzt durch Abwaschen und Übermalung verschwunden ist und ging, wie man noch sehr deutlich an der bis auf die Wange herablaufenden gelben Kante erkennt, seitlich herab, um unter dem Kinn zusammengeknotet oder -gesteckt zu werden. Grobe Willkür eines Restaurators hat ihn bei der Überarbeitung des Haares oberhalb der Stirn abgewaschen und ihn im übrigen mit der Farbe des Haares flächig überdeckt. Dabei sind namentlich die Ränder vom Wangenknochen abwärts mit groben Strichen überzogen, so daß es heute aussieht, als wenn die Haare selbst unter dem Kinn straff zusammengeknüpft seien[2]).

(1) Dr. v. Ochenkowski, der Konservator der Sammlung Czartoryski, hat auf meine Bitte im Jahre 1913 auch seinen Amtsvorgänger, einen greisen Herrn, über etwa in den letzten Jahrzehnten geschehene Veränderungen an dem Bilde befragt. Dieser Herr „schwur", abgesehen von einer Reinigung des Hintergrundes das Bild nicht angetastet zu haben, und man muß ihm wohl glauben: Die Übermalungen liegen schon weit zurück. Für die von Prof. Singer aufgestellte Behauptung neuerer Übermalungen bildet die mangelhafte und, wie so oft bei Braun, überarbeitete Photographie keine geeignete Unterlage.
(2) Das ist meine Auslegung einer vielumstrittenen Einzelheit, auf Grund genauer Untersuchung der Tafel. — Bei der „Prinzessin" in der Ambrosiana, einem Werk des Ambrogio Preda, u. zw. unter Leonardos Leitung, sehen wir etwas ganz anderes: eine losgelöste Haarsträhne fällt bis unter das Kinn herab.

Um die Stirn zieht sich ein tiefschwarzes Stirnband, das bei näherem Zusehen hellere, ursprüngliche Stellen erkennen läßt und somit erst durch den Restaurator seine unschöne, schneidend-scharfe Form erhalten hat.

Die durchsichtige Modellierung von Hals und Brust ist trotz einiger Schäden eine glänzende anatomische Leistung.

Die schwarze Halskette ist übermalt; die mit kleinen Einkerbungen versehenen Perlen sind unsauber in den Umrissen, die Glanzlichter fehlen meist, ebenso die Schlagschatten, oder sie sitzen unrichtig; auf dem übermalten Mieder sind die Perlen nur flüchtig angedeutet.

Das rostbraune Kleid ist vollständig Übermalung. Die Risse der darunterliegenden, alten Farbe sind mit der neuen Farbe überdeckt! Die dunkle Halseinfassung hat sehr einfache Schmucklinien in roter Farbe: aneinandergereihte, kleine h der deutschen Schreibschrift; sie sind sorgfältig erneuert. Dieselben Zieraten, von feinen, noch ursprünglichen Doppellinien eingefaßt, sieht man am rechten Ärmel. Ein Schmuckstreifen, der zwischen Halseinfassung und rechter Schulter sich hinabzieht, weist ganz leonardische, verschlungene Arabesken auf. Aber alles ist erneuert[1]). Die wagerechten, schwarzen Striche vorn am Mieder sind plumpe Übermalung.

Die einzig noch ursprünglichen Stellen des Kleides sind die grauweißen Puffen am Ellbogen, ein miniaturartig fein ausgearbeitetes, köstliches Faltenwerk. Die darüberliegenden, geknoteten Zierbänder jedoch zeigen wieder die plumpe, schwarze Übermalung. Durch die darunterliegenden Risse der alten Farbe schimmert noch ein heller Grund herauf. Auf dem ganz übermalten rechten Ärmel und an der Schulter sind die Bänder nur ganz flüchtig hingewischt.

Der hellblaue Überwurf, dessen Abgrenzung gegen die Schulter der restaurierende „Schwarzkünstler" unbekümmert in Schwarz gegeben hat, mit seinen grauen Schatten ist wenigstens teilweise überarbeitet, namentlich in den Lichtern.

Dagegen ist die stumpfgelbe Unterseite, die sich dort zeigt, wo der Arm hindurchgesteckt ist, noch unzweifelhaft die alte Malerei.

Wir kommen zu den am besten erhaltenen wichtigsten Teilen des Bildes.

Die im Schatten liegende, schlecht erkennbare linke Hand in graubraunen Tönen ist noch ursprünglich; die Finger sind meisterlich verkürzt.

Die vom Licht getroffene rechte Hand in blassen Rosatönen ist noch ziemlich gut erhalten. Allerdings ist das letzte Daumenglied mit der Farbe des Kleides überschmiert und die Spitze des kleinen Fingers erneuert; ferner haben die Formen des Mittel- und besonders des Ringfingers erheblich gelitten, als der Restaurator die Schatten des Hintergrundes verstärkte. Das übrige sieht noch vortrefflich aus und zeigt manche Feinheiten des Knochengerüstes.

Das Hermelin im silberweiß-schimmernden Pelz ist der einzige Teil des Bildes, den der Restaurator nicht zu besudeln gewagt hat. Nur ein paar Härchen links vom rechten Ohr und einige dunkle Striche an den Umrissen, so an der Schnauze, unter dem linken Auge und an den Zehen sind hinzugefügt. Dieser Teil des Bildes ist ja als ein Wunderwerk von Naturbeobachtung und Feinmalerei besonders in letzter Zeit ziemlich allgemein anerkannt worden, obwohl auch hier, wie Herr Dr. Richter sich äußerte, noch letzte Feinheiten der Lasur durch Abwaschung verschwunden sein müssen. Die Augen sind braun, eine Kleinigkeit heller als die der Dame.

Über den Namen des Tierchens könnte man schon eine kleine Geschichte der Irrungen schreiben. Meist wird es benannt als Wiesel, andere heißen es

(1) Von den bisherigen Photographien hat nur die von W. v. Bode veröffentlichte diese Ornamente herausgebracht!

Hermelin, Singer und v. Bode erkannten darin ein Frettchen, Carotti und Malaguzzi-Valeri bezeichneten es gar als faina (m. foina), d. i. Haus- oder Steinmarder. Dieser letzte Name ist schon wegen des Pelzes, der beim Marder graubraun mit weißer Kehle ist, vollkommen ausgeschlossen. Sicher gehört es zur Gattung der Wiesel (mustela). Aber als das gemeine Wiesel (m. vulgaris) kann es nicht angesprochen werden, weil dessen Körper nur 18 cm lang wird (d. h. so lang wie die Hand der Dame), und weil das Haarkleid oben rotbraun ist und nur bisweilen im Winter fleckig weiß wird. Wir haben hier vielmehr das große Wiesel oder Hermelin (m. erminea) zu erkennen, dessen normale Länge ohne Schwanz 27 cm beträgt und dessen Pelz sich beim Eintritt des Winters regelmäßig bis auf die schwarze Schwanzspitze schneeweiß färbt. Daß es in Oberitalien noch vorkommt, ist sicher. Leonardo bemerkt, daß es in den Bergen von Bormio lebt (Cod. Atl. 214r). Wegen seines blendendweißen Haarkleides galt es als Sinnbild der Keuschheit, worüber weiter unten noch gesprochen werden muß. Und doch ist es nicht einfachhin ein Hermelin! W. v. Bode und H. Singer haben die sehr richtige Beobachtung gemacht, daß hier ein Frettchen (m. furo, eine gezähmte Abart — ein Kakerlak — des Iltis, mit schmutzig-gelblichweißem Pelz und roten Augen) nachgebildet sei. Man kann nämlich den Körper des Tieres auf dem Bilde auf annähernd 40 cm schätzen, und so groß wird kein Hermelin. Ebenso kenne ich bei diesem Tier nicht so kraftvoll-muskulösen Bau von Bein und Tatze. Es ist ja auch sehr begreiflich, daß ein zur Kanichenjagd gehaltenes, zahmes Frettchen sich leicht, wie eine Katze auf dem Arme halten und sich bequem als Naturvorbild studieren ließ, während das bei einem eingefangenen Hermelin ganz unmöglich war. Mit Recht hat aber Exz. v. Bode erklärt, daß das Tier ein Hermelin vorstellen soll, wie die Farbe des Pelzes ja beweist und die Sinnbildlehre es verlangte.

DER MALER DES BILDES.

Die Frage nach dem Maler des Bildes kann selbstverständlich nur nach den nicht übermalten Teilen entschieden werden. Glücklicherweise sind sie umfangreich und bezeichnend genug, um ein vollkommen sicheres Urteil zu gestatten.

Wilh. v. Bode hat in seinem Aufsatze die von anderer Seite vorgeschlagenen Namen der zwei bedeutendsten Leonardoschüler Ambrogio Preda und Boltraffio mit kräftigen Schlägen zurückgewiesen, um dann mit um so größerer Entschiedenheit das Bild dem Leonardo zuzusprechen. In der Beweisführung gegen Preda, auf den W. v. Seidlitz in seiner gehaltvollen Studie eine große Menge nicht zu vereinigender Werke zusammengetragen hat, kann ich Exz. v. Bode nicht folgen, da ich über Preda erheblich anders denke. Ich muß mich hier kurz fassen. A. Preda, der Maler des bezeichneten Maximiliansbildnisses von 1502 (einer anerkennenswerten, selbständigen Leistung!), ist nach meinen Studien Leonardos Schüler und Helfer und als solcher der Maler der Prinzessin und des Musikers der Ambrosiana, der Madonna Litta und der unter Leonardos Verantwortung gehenden Madonna in der Felsengrotte, d. h. des Bildes der Londoner Nationalgalerie[1]).

Preda ist ferner der Zeichner von vielen meist vortrefflichen hochleonardesken Studien, von denen einige nur nach Vorlagen des Meisters kopiert sein können. In früheren Jahren hat Preda nicht nur den Archinto (1494), sondern noch früher die

(1) Ostern 1914 habe ich vor dem letztgenannten Bilde nach genauer Untersuchung meine Ansicht über dies Werk, an dem auch heute noch Spuren von Leonards Mitarbeit zu sehen sind, dem Keeper der National Gallery Mr. Hawes Turner dargelegt.

zwei Londoner Engel zur Grottenmadonna gemalt, aber mit dem archaistischen, ihm jedoch nahestehenden Maler der Pala Sforzesca und der Madonna Cora kann er nicht derselbe sein.

Ich behaupte nun, daß auch der sehr achtenswerte, miniaturartig arbeitende Maler-Zeichner A. Preda nie und nimmer der Maler der Dame mit dem Hermelin gewesen sein kann. So vortrefflich auch manches in den vorgenannten Werken ist, so leonardisch auch durch das von 1483 bis 1508 nachweisbare Zusammenarbeiten sein Geschmack geworden ist, so ist doch keine dieser Arbeiten frei von Unvollkommenheiten, wie kleinen Verzeichnungen, Härten, Mangel an Formenverständnis, kleinlicher Auffassung, Buntheit und ähnlichen Fehlern; keine Tafel weist solch glänzende Eigenschaften auf wie unser Bildnis! Um die Unterschiede in den künstlerischen Qualitäten dieser Werke festzustellen, weiß ich für solche, die ihrem eigenen Urteil nicht trauen mögen, kein besseres Mittel als dieses: daß man Fachmenschen der Naturbeobachtung, künstlerischen Sehens und Gestaltens, d. h. tüchtigen Künstlern, diese Arbeiten unterbreite, wobei bereits gute Photographien ausreichen möchten.

Mit Predas miniaturartig ausführender, scharf zeichnender Weise hat das Bild viel mehr Berührungspunkte, als mit dem viel weniger leonardischen Boltraffio, eben weil dieser als Künstler erheblich höher und selbständiger dasteht. Unter seinen zahlreich erhaltenen Werken halte ich für sein vollkommenstes die Madonna mit dem Kinde in der Londoner Nationalgalerie und für sein am meisten leonardisches die Madonna der Galerie zu Budapest. Von seinen Zeichnungen ist viel Geschmackvolles und Feinsinniges gerade aus seiner Schülerzeit erhalten. Seine Farben sind schon frühzeitig kräftiger und feuriger als die Leonardos, die Modellierung ist breiter und weniger gegliedert; er zeichnet weicher und schafft nie Miniaturkunststücke wie Leonardo, seine Gestalten sind schwerfälliger in der Bewegung, schwermütig und weich in der Empfindung. Seine Art weicht von unserem Bilde so stark ab, daß man sagen möchte: nur die tief empfundene Notwendigkeit, das Bild einem Leonardoschüler von möglichst hohen Fähigkeiten zuzuteilen, kann es erklären, daß manche namhafte Kunsthistoriker auf Boltraffio verfallen sind.

Wer anders kann der Schöpfer dieses auserwählten Bildnisses gewesen sein als Leonardo selbst?

Man beachte zunächst die fein abgewogene, in sich kontrastierende Bewegung voll ungezwungener Anmut, die keinem Künstler so sehr eignet wie Leonardo: im Gehen innehaltend wendet die junge Dame das Gesicht dem Gegenüber zu, an dem sie schon vorbeigegangen ist. Die vornehm lässige Haltung der Hand erinnert an die Zeichnung der Isabella d'Este, die die Louvre-Sammlung ihr eigen nennt.

Über die Farbenwerte ist das Urteil durch die vielen Übermalungen erschwert. Auch möchte ich mir hier Beschränkungen auferlegen, um nicht allzu weitläufig zu werden und die Sache zu verwickeln, denn der Hinweis auf andere Originale Leonardos würde wegen der Unstimmigkeiten der Zuschreibungen und wegen der bisher noch gar zu wenig berücksichtigten Veränderungen durch Übermalungen und Firnisse zu viel Raum beanspruchen. So beschränke ich mich darauf, zu sagen: Die Fleischfarbe ist jener kühle Ton mit grauen Schatten, der besonders den frühen Werken Leonardos eigen ist; das wenigstens teilweise echte, lichte kalte Blau des Mantels, das gedämpfte Gelb des Futters, das helle Grau der Puffen und ebenso das — übermalte — Rotbraun des Kleides gehören zu den Lieblingsfarben Leonardos, die auf einer Reihe von Gemälden nachgewiesen werden können.

Die Modellierung aller Fleischteile, des Hermelins und der Puffen, ist durchsichtig und aufs feinste abgestuft. Die Faltenbildung der letzteren ist in ihrer Zartheit und Bestimmtheit, wie ihrem eigentümlichen Schönheitsgefühl sehr bezeichnend für Leonardo und hat ihr Gegenstück z. B. in der Madonna Benois und in einigen der noch wenig beachteten Faltenstudien des Meisters. Von genialer Einfachheit ist der meisterlich mit einem einzigen, breiten Pinselstrich locker gezeichnete gelbe Rand des Schleiers. Die Zieraten der Kleidung, die kunstvoll-einfachen Verschlingungen von Schnüren (sie sind getreu nachgemalt vom Restaurator), sind ganz und gar Leonardos Erfindung und mehrfach aus seinen Handschriften zu belegen; selbst die schwarz übermalten Bänder über den Puffen wirken noch durch ihre reizvolle und natürliche Anordnung.

Die rechte Hand der Dame, entspricht in ihrer mageren Form und in dem eirunden Umriß wohl keinem alltäglichen Muster, aber wenn auch bekannte Kunsthistoriker von „Spinnenfingern" und „Gelenklosigkeit" dieser Hand gesprochen, ja sie „rachitisch-mumifiziert" genannt haben (Malaguzzi-Valeri 512), so kann im Ernst doch keiner leugnen, daß sie auch heute noch trotz der Schädigung ihrer Umrisse und der Abwaschung mancher Feinheiten ein anatomisches Meisterstück ist, wie es nur Maler-Anatomen vom Range eines Leonardo und Michelangelo gelingt! Man fühlt das Knochengerüst durch die Haut. Vergleiche mit frühen Gemälden Leonardos und der bekannten Händestudie in Windsor zeigen eine ähnliche vornehmschlanke und realistische Bildung, sehr häufig auch die eigentümliche scharfe Beugung des ersten Gelenkes beim Zeigefinger und den für keinen anderen Künstler, wie für den Mathematiker und Theoretiker Leonardo so bezeichnenden konstruierten Umriß, der hier eine Eiform bildet. Übrigens ist die rechte Hand des Philippus auf dem Abendmahle bis zur Beugung im Handgelenk außerordentlich ähnlich[1]).

Die im tiefen Schatten liegende linke Hand zeigt glänzende Verkürzungen namentlich des Zeigefingers.

Der stärkste Beweis, daß Leonardo dies Bild gemalt hat ergibt sich bei näherer Betrachtung des schönen, starken Hermelins, das die Dame auf ihrem linken Arm trägt. Anatomisches Wissen, scharfe Naturauffassung, Anmut und Kraft der Bewegung, verbunden mit einer unübertrefflichen Feinheit und Sicherheit der Zeichnung erheben diesen Teil des Bildes zu einer Höhe, daß ich mit W. v. Bode in der ganzen Geschichte der Kunst vergebens nach einem Gegenbeispiel suche[2]). Wir wissen aber, daß der Universalmensch Leonardo unter allen großen Künstlern der feinsinnigste Bildner der Tierwelt war bis zum Insekt herab. Was er im „Trattato" vom Studium des menschlichen Körpers, der Bewegungen und der Gemütsregungen sagt, will er sinngemäß auch auf die Tiere angewandt wissen. So verbindet sich bei ihm die liebevollste, lebendigste, anmutreichste Darstellung des Körperlichen mit einer oft wahrhaft rührenden Versenkung in die Tierseele mit ihren zartesten Regungen. Man beachte z. B. bei dem Hermelin die als Ausdruck leiser Scheu kaum merklich niedergezogenen Ohrmuscheln, wobei die bei dem Künstler so beliebte Wellenlinie entsteht.

(1) Die Hand der Dame ist von frühmailändischen Schülern Leonardos verschiedentlich nachgebildet worden; das bekannteste Beispiel ist das höchst wahrscheinlich von dem jungen Boltraffio aus allerlei Leonardo-Bruchstücken zusammengesetzte Madonnenbildchen im Priesterseminar zu Venedig.

(2) Dürers berühmter Hase in der Albertina, den G. Gronau zum Vergleich heranzieht, paßt nicht gut als Gegenstück und entbehrt sowohl des Leonardo eigenen Schönheitsgefühls, wie seiner naturwissenschaftlichen, bis ins kleinste gliedernden Genauigkeit.

Ein wichtiges Kennzeichen, das nur auf Leonardo paßt, ergibt sich aus der von uns oben gemachten Wahrnehmung, daß das Naturstudium des muskelstarken, großen Tieres an einem Frettchen gemacht ist, während die Farbe des Pelzes vom Hermelin genommen wurde, das ja auch als Sinnbild gefordert war. Bei keinem anderen Künstler, als bei Leonardo, der in sich den Naturforscher und Systematiker mit dem phantasiestarken Schaffer vereinigte, findet man eine derartig freie, wohldurchdachte Veränderung von Naturbildern: genaueste Wiedergabe von Einzelheiten verbindet sich mit schöpferischer Freiheit in der Gestaltung des Ganzen, wie ja Felix Rosen schon für die Pflanzen und die Landschaft nachgewiesen hat. Und das Ergötzliche dabei ist: die Phantasiegeschöpfe Leonardos wirken so natürlich und lebensfähig, daß sie erst nach Jahrhunderten von dem Auge eines Forschers erkannt werden!

Daß das Hermelin auf unserem Bilde kein einfaches Schoßtierchen ist, sondern eine sinnbildliche Bedeutung hat, ist ebenfalls für den allegorischen Neigungen so stark huldigenden Leonardo sehr bezeichnend. In den Auszügen, die er in den neunziger Jahren aus dem „Physiologus" machte — nur als Stoffsammlung für sinnbildliche Darstellungen: Das ist der Zweck der Aufzeichnungen, die Marie Herzfeld (Leonardobuch CLVI) so rätselhaft erschienen — tritt das Hermelin als Sinnbild der Reinheit an drei Stellen auf.

Ms. H^1 f 12^r schreibt er: Moderanza. L'ermellino per la sua moderantia non mangia se non una volta il dì e prima si lascia pigliare ai cacciatori che volere fuggire nella infangata tana per non maculare la sua gentilezza. Kürzer H^1 f 48^v: Moderanza raffrena tutti i viti (vizi). L'ermellino prima vol morire che imbrattarsi. H^3 44 bis ^{v} beginnt er: L'ermellino col fango (nicht, wie Richter I 670 las, sangue)[1]).

Aber nicht nur die Hände und das Hermelin, sondern auch die oben erwähnten wenigen Fältchen der Puffen sind für meine Überzeugung schon ein ausreichendes Erkennungszeichen für Leonardos Hand, die auch in diesen nebensächlichen Dingen Eigenartigstes, ja Unnachahmliches schuf.

DATIERUNG DES GEMÄLDES.

Wie fügt sich nun das Bild in Leonards Malwerk ein? W. v. Bode glaubt, es sei nach 1490 entstanden gemäß der Tracht der Haare, die aber doch durch den Restaurator entstellt ist und sich wohl schwerlich zeitlich so genau abgrenzen lassen möchte. Das Bildnis entstammt m. E. einer wesentlich früheren Zeit. Es zeigt am meisten Übereinstimmung mit der Madonna in der Felsengrotte (d. h. dem Bilde im Louvre, das allein eine eigenhändige Schöpfung Leonardos ist); ja es trägt noch einen früheren Charakter als dieses, möchte ich nach meinen genauen Untersuchungen beider Bilder sagen, obschon sich ein Bildnis mit einem Altarbild nicht schlechthin vergleichen läßt. Hiernach würde also unser Bildnis 1483 oder wenig später gemalt sein.

Ein interessanter Vergleich ergibt sich bei einer Gegenüberstellung unseres Bildnisses und der feinen Turiner Silberstiftzeichnung für den Kopf des

(1) Malaguzzi-Valeri in seinem großangelegten Werk La corte di Ludovico il Moro 1 512 bezeichnet das Tier als einen „kompromittierenden Hausmarder, das Symbol der Unkeuschheit (lussuria)" und nennt es dann „fürwahr eine wenig ritterliche Huldigung für die abgebildete Dame". Mary Logan-Berenson (Rass. d'Arte 1912, 10—12) beeilte sich, diese Entdeckung zu übernehmen und stempelte gar das Hermelin zum Sinnbild der Unkeuschheit! Um von Leonardos Schriften einmal abzusehen: kennt man denn in Italien nicht das Bildchen von Lorenzo Lotto im Palazzo Rospigliosi „die Keuschheit vertreibt das Laster", wo die Keuschheit ein weißes Hermelin an der Brust aufweist?

Engels der Grottenmadonna. Er ist nach einem anderen weiblichen Modell mit kräftig vorspringender Nase gezeichnet, entspricht aber als Spiegelbild in Ansicht und Beleuchtung genau der Dame mit dem Hermelin, was man an der Abb. 2 vergleichen möge.

Aus der Zeit um 1490 stammt auch eine kleine in Windsor befindliche Skizze zu einem „Schwimmschild" (von Müller-Walde veröffentlicht im Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1899, 69). Hier sieht man eine Person von auffallend weiblichem Aussehen in derselben Stellung wie auf dem Gemälde, was als Erinnerungsbild die Vorliebe des Künstlers für diese Haltung und Ansicht beweisen mag.

Wir werden zu einer genauen Datierung gelangen, wenn wir uns erst die Frage beantwortet haben:

WER IST DIE DAME MIT DEM HERMELIN?

Nachdem das Gemälde als eine Arbeit Leonardos erkannt ist, bleibt keine andere Möglichkeit, als darin die Cecilia Gallerani zu erkennen, die von 1481 bis 1490 als die Geliebte des Lodovico il Moro bezeugt ist. Das hat zwar schon Carotti — der von Müller-Walde mündlich belehrt war! — behauptet, aber von einer Beweisführung kann man bei ihm gar nicht sprechen, da er nur das Bildnis einer unbekannten Kurtisane des 17. Jahrhunderts in schamloser Tracht und jeder Ähnlichkeit mit unserem Bilde entbehrend (Abb. bei Malaguzzi-Valeri 514) auf Grund der Inschrift „Cecilia Gallerani" als Beweisstück vorlegte. So wurde denn mit Recht sein „Beweis" von Frizzoni und Malaguzzi-Valeri abgelehnt. Ich hoffe aus literarischen Zeugnissen den Nachweis mit einer jeden begründeten Zweifel ausschließenden Zuverlässigkeit führen zu können.

Wir wissen nur von zwei Frauenbildnissen, die Leonardo, der so vielseitig beschäftigte, in Moros Diensten gemalt hat. Beide sind sicher bezeugt. Es sind die Bilder von zwei adligen Geliebten des Herzogs, Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli. Die Crivelli kann hier nicht dargestellt sein, weil über ihr Verhältnis zum Herzog, bei dessen Gemahlin sie Hofdame war, erst im August 1495 etwas verlautet, unser Bildnis aber viel früher fällt. Da die Reihe der bei Leonardo in den achtziger Jahren sicher nachweisbaren Arbeiten das Einschieben eines weiteren Frauenporträts nicht gestattet (was ich hier nicht ausführen kann), auch die Kunde davon schwerlich verloren gegangen sein würde, so bleibt nichts anderes übrig, als daß die Gallerani in der Dame mit dem Hermelin dargestellt sei[1]).

(1) Über die Cecilia Gallerani hören wir, daß sie aus adligem Geschlechte stammte und wegen ihrer Schönheit und ihres Geistes sehr gefeiert wurde. Sie dichtete; außerdem sprach und schrieb sie ein elegantes Latein und hielt gelehrte Reden vor Philosophen und Theologen. Ihr Zeitgenosse Matteo Bandello erwähnt sie in seinen Novellen mehrfach und nennt sie una piacevole e vertuosa donna, „la moderna Saffo". Moro schenkte ihr 1481 ein Landgut bei Saronno. Wahrscheinlich stammte von ihr der zwei- bis dreijährige Sohn Moros, dessen Tod am 11. 8. 1487 gemeldet wird. (Fund von Müller-Walde.) Moros Verhältnis mit ihr war von außergewöhnlicher Innigkeit und dauerte wenigstens bis in das erste Jahr der Vermählung des Herzogs mit Beatrice, die nach Aussage desselben solches sogar gebilligt haben soll „per non voler star ferma". Am 8. 11. 1490 schrieb Giac. Trotti an den Herzog von Ferrara, daß Moro sich über die Ankunft der Herzogin (die Trauung fand am 17. 1. 1491 statt) nicht zu freuen scheine, „denn er hängt noch immer seiner innamorata an, die er in seinem Kastell hat und überall, wohin er geht, mitnimmt, der er all sein Gut schenkt, et è gravida e bella come un fiore und oft führt er mich hin, sie zu sehen". (Malaguzzi-Valeri, 503 f.) Ihr Sohn Cesare wurde im Mai 1491 geboren. Am 26. 1. 1492 schrieb der Hofdichter Bellincioni dem Moro, daß er bei Mad. Cecilia gespeist und das feiste Söhnchen „Ceseri" zum Lachen gebracht habe. Als am 18. 8. 1497 der Oberhirt von Mailand schwer krank wurde, wollte der Herzog diesen Cesare wahrhaftig zum Erz-

Prüfen wir diese Behauptung auf ihre Richtigkeit!

1. Daß Leonardo die Cecilia malte, wissen wir aus einem leider nicht datierten Sonett des am 12.9.1492 verstorbenen mailändischen Dichters Bernardo Bellincioni. Er feiert in einem Zwiegespräch zwischen dem Dichter und der auf Leonardos Werk eifersüchtigen Natur mehr das Genie und die Hand Leonardos, der mit der Natur wetteifert und Cecilias Schönheit der Nachwelt erhält, als ihre die Sonne überstrahlende Schönheit. Weil seit der unvollkommenen Wiedergabe bei Amoretti (1804) das Gedicht kaum anderswo als bei Uzielli abgedruckt ist, so sei es nach der letzteren Fassung (Ricerche I², 289f.) hierhergesetzt:

SOPRA IL RETRACTO DI MADONA CICILIA QUAL FECE MAESTRO LEONARDO
(Zusatz in einer Handschrift des Ant. Mar. Salvini)

Poeta. Di che te adiri? a chi invidia hai Natura?
Natura. Al Vinci che ha ritrato una tua stella;
Cecilia! si bellissima hoggi è quella
Che a'suoi begli ochi el sol par umbra oscura.

Poeta. L'honor è tuo, se ben con sua pictura
La fa che par che ascolti e non favella.
Pensa: quanto sarà più viva e bella
Più a te sia gloria in ogni età futura.

Ringratiar dunque Ludovico or poi
Et l'ingegno e la man di Leonardo
Che a posteri di lei voglian far parte.

Chi lei vedrà così, benche sia tardo
Vederla viva, dirà: basti a noi
Comprender or quel che è natura et arte.

2. Ein bei weitem wertvolleres Zeugnis über das Bild der Cecilia bietet uns ein Briefwechsel zwischen Isabella d'Este und der Gallerani selbst[1]). Die Markgräfin von Mantua schreibt der letzteren am 26. April 1496: „Da es mir heute widerfahren ist, gewisse schöne Bildnisse von der Hand des Zoanne Bellino zu sehen, kamen wir im Gespräche auf die Werke Leonardos, mit dem Wunsch, sie im Vergleich mit jenen zu sehen, die wir haben; und uns erinnernd, daß er Euch nach der Natur konterfeit hat, bitten wir Euch, daß Ihr durch den gegenwärtigen Kavalier, den wir nur um dessenwillen schicken, uns dies Euer Bildnis senden wollt, denn abgesehen davon, daß es zum Vergleich dient, werden wir auch gern Euer Antlitz sehen und sofort nach geschehenem Vergleiche Euch das Bild zurückschicken."

„Auf diesen ungeduldigen und liebenswürdigen Brief antwortet Cecilia am 29. April mit edler, sympathischer Bescheidenheit" sagt Uzielli.

bischof von Mailand machen, was ihm aber der Prior von S. M. delle Grazie verwies. Am 29. 12. 1512 beim Einzug des neunzehnjährigen Herzogs Massimiliano trug Cesare das entblößte herzogliche Schwert. In einem Dokument von 1493 über die Ausschmückung eines dem Cesare geschenkten Palastes — des Broletto novissimo — heißt die Mutter bereits Cecilia Pergamina; sie war also damals schon an den Grafen Lud. Bergamini verheiratet. In diesem Palast „wo Mad. Cecilia wohnt" erhielten am 14. 8. 1497 die Gesandten Venedigs Unterkunft (Sanuto). Mad. Cecilia stand andauernd bei Moro und selbst bei Isabella d'Este in hohem Ansehen. Sie starb erst 1536. (Zusammengestellt aus Uzielli Ricerche di L. da V. I², 266—303 und Malaguzzi-Valeri, La Corte di Lud. il Moro, 500—515. Einiges wurde korrigiert.)

(1) Ich gebe die Übersetzung nach Herzfelds schönem Leonardobuch XXXII mit Auslassung eines nicht dazugehörigen Nebensatzes zu Anfang des zweiten und unter Ergänzung der Übersetzung des ersten Briefes.

„Ich habe gesehen, was Eure Herrlichkeit geschrieben hat, daß Sie es gern hätte, mein Bildnis zu sehen, welches ich Ihr schicke und schickte es viel lieber, wenn es mir gliche. Und glaube Eure Herrlichkeit nicht, dies gehe aus einem Fehler des Malers hervor, denn in Wahrheit, ich glaube, es gibt seinesgleichen nicht; es ist nur, weil dies Bild in so unvollkommenem Alter gemacht wurde, und ich jene Ähnlichkeit vollkommen gewechselt habe, so daß, wenn man selbiges Bild und mich nebeneinander sieht, es keinen gibt, der urteilte, es sei für mich gemacht“[1]).

Aus dem Briefe Isabellas ergibt sich ein interessanter Umstand: Das Bildnis befand sich damals im Besitze der Mad. Cecilia, d. i. in dem von ihr damals bewohnten Palast des Broletto. Der Herzog wird sich wahrscheinlich von dem Bilde getrennt haben, als er Beatrice d'Este heimführte.

In Cecilias Antwort berührt äußerst wohltuend das Bestreben, den von ihr hochverehrten Meister und seine schlechthin als unvergleichlich hingestellte Kunst gegen einen etwaigen Tadel zu schützen. Wir kommen darauf noch zurück.

Von größter Bedeutung für die Wiedererkennung des Bildnisses ist, die Erklärung, daß es die Gallerani in einem „unvollkommenen“ Alter darstellte, so daß es ihr im Jahre 1498 gar nicht mehr ähnlich war und niemand sie in dem Bilde wiedererkannte! So starke Verschiedenheit im Aussehen trennt manchmal die vollerblühte Frau von den Jahren ihrer Entwicklung, d. h. von dem ausgehenden Mädchenalter, für das auch der Ausdruck età imperfecta sehr zutreffend erscheint. So dürfte die Gallerani, als Leonardo sie malte, etwa 18 Jahre gezählt haben. Weil aber ihr Geburtsjahr unbekannt ist, läßt sich daraus leider die Entstehungszeit des Bildnisses nicht ableiten.

3. Aus der Schenkungsurkunde des Landgutes bei Saronno, das die Gallerani am 13. eines ungenannten Monats im Jahre 1481 von Moro empfing, müssen wir im Zusammenhang mit den letztgenannten Briefe schließen, daß ihr Bildnis eine der ersten Arbeiten Leonardos in Mailand gewesen ist, was auch Uzielli annahm.

4. Durch den von Biscaro aufgefundenen Vertrag des Meisters mit der Bruderschaft von S. Francesco (Arch. Stor. Lomb. 1910, Märzheft) erhielten wir bis jetzt als frühesten Zeitpunkt für Leonardos Anwesenheit in Mailand den 25. April 1483. Aus dieser Urkunde können wir wohl mit Sicherheit entnehmen, daß Leonardo damals noch mit keiner Verpflichtung zum Malen des Bildnisses der Gallerani belastet war, ja, daß er damals noch gar nicht im Dienste Ludovicos stand! Andernfalls hätte er nämlich die Ausführung eines großen Altarwerkes, das am 8. Dezember 1484 fertig sein sollte, gar nicht übernehmen können. Ganz gewiß würde er in der Anfangszeit seines Dienstes bei Moro auch ihm mehr zusagende

(1) Texte nach Uzielli I², 291f: Essendone hogi accaduto vedere certi belli retracti de man de Zoanne Bellino siamo venuta in ragionamento de le opere di Leonardo cum desiderio di vederle al parangone di queste havemo, et ricordandone ch'el v'ha retracta voi dal naturale, vi pregamo che per il presente cavaliero quale mandiamo a posta per questo, ne vogliati mandare epso vostro retracto, perchè ultra ch'el ne satisfarà al parangone, vederemo anche voluntieri il vostro volto et subito facta la comparatione ve lo remetteremo ecc.“ — „Ho visto quanto la S. V. mi ha scripto circa ad haver caro de vedere el ritratto mio; qual mando a quella, et più voluntiera lo mandaria quanto asimigliasse a me; et non creda già la S. V. che proceda per defecto del Maestro et invero credo che non se trova a lui un paro; ma solo è per esser fatto esso ritratto in una età si imperfecta; et io poi ho cambiato tutta quella effigie; talmente che vedere epso et me tutto insieme non è alcuno che lo giudica essere facto per me ecc.“ Verschiedene der bei Uzielli häufigen Schreibfehler sind von mir beseitigt.

und besser bezahlte Aufträge besessen haben, als jenes große Altarstück mit seinen vielen geschnitzten und vergoldeten Teilen. Auch würde Leonardo in der Urkunde nicht einfach als Magister und Florentinus, sondern mit dem Titel eines Hofmalers aufgeführt sein. Dieselben Gründe verbieten es auch anzunehmen, daß Leonardo das Bildnis bereits vor dem 25. April 1483 vollendet hatte. M. E. kann er kaum vor Ende 1482 nach Mailand übergesiedelt sein. Somit erhalten wir für das Bildnis der Gallerani als terminus post quem den 25. April 1483.

5. Dazu glaube ich auch noch einen terminus ante quem für die Vollendung des Werkes gefunden zu haben. Wir besitzen einen wichtigen, in der Leonardo-literatur nur selten und flüchtig gestreiften Brief Ludovicos vom 13. April 1485 an seinen Gesandten Maffeo Treviglio am Hofe des Königs Matthias Corvinus (veröffentlicht schon 1889 im Arch. Stor. dell'Arte II, 171). Hier heißt es: „Da sich gegenwärtig hier in Mailand ein sehr guter Maler befindet, dessengleichen wir, nachdem wir eine Probe seines Geistes gesehen, nicht kennen, haben wir selbem Maler aufgetragen, daß er ein Bild Unserer Lieben Frau mache, so schön, ausgezeichnet und andächtig er es nur immer verstehe . . ."[1])

Seit langem besteht für mich nicht der geringste Zweifel daran, daß der ungenannte Maler, von dem der Brief spricht, kein anderer ist, als Leonardo[2]). Zur Begründung möchte ich sagen:

Es ist ganz undenkbar, daß zu einer Zeit, in der ein Leonardo in dem an nennenswerten Malern so armen Mailand weilte, Moro einen anderen als „besten Maler, dem er keinen anderen zu vergleichen weiß" bezeichnen kann. Leonardo hatte 1485 ja in ganz Italien als Tafelmaler seinesgleichen nicht. Mit dieser Deutung von Moros Worten auf Leonardo steht auch Bellincioni, der Dichter des mailändischen Hofes, in Einklang, da er 1487 in seinem Gedicht „La Visione" unter den berühmten Männern, die Moro um sich gesammelt hat, den Vinci als einen neuen Appelles aufführt „Da Fiorenza un Apelle ha quì condotto."

Welches Bild aber hat Moro vor dem 13. April 1485 als Probe von Leonardos Malkunst bewundert?

Die Madonna in der Felsengrotte kann es nicht gewesen sein, weil dies Werk trotz der am 8. XII. 1484 abgelaufenen Ablieferungsfrist, damals noch nicht vollendet war, wie ich nachzuweisen vermag.

Wir müssen vielmehr annehmen, das Bildnis der damals von Moro so leidenschaftlich geliebten Cecilia Gallerani sei zu Anfang des Jahres 1485 vollendet worden. Denn

1. Wir haben keinerlei Nachricht oder Spur von einem anderen Gemälde, das Leonardo in Mailand bis zu dieser Zeit vollendet haben könnte.

2. Die Begeisterung, die Moro in diesem Briefe über Leonardo äußert, weist bei der Eigenart dieses Mäzens auf ein Bild hin, das entweder seiner Ruhmsucht oder seiner Sinnlichkeit schmeichelte, nicht auf ein Kunstwerk schlechthin. Kein Bild war aber geeigneter einen solchen Einfluß auf Moro auszuüben als das Bild seiner Geliebten[3]).

(1) . . . ritrovandose de presente quà uno optimo pictore, al quale, havendo veduto experientia del ingenio suo, non conoscemo pare, havemo dato ordine cum epso pictore che ne faccia una figura di Nostra Donna, quanto bella, eccellente et devota la sappia più fare . . .

(2) Auch v. Seidlitz, der den Brief wenigstens erwähnt, neigt zu dieser Ansicht (I, 112, 115).

(3) Moros Verhältnis zu Leonardos Kunst, wie zur Kunst überhaupt, war nur von äußeren Beweggründen getragen; der ehrgeizige Politiker und prachtliebende — Sinnenmensch hatte, wie ich hier nachdrücklich betonen möchte, kein persönliches Verständnis für die Höhe und die Feinheiten von

3. Leonardo besaß Menschenkenntnis und Lebensklugheit genug, um sich durch ein solches Werk für seine hochfliegenden Pläne die Gunst des Machthabers von Mailand zu gewinnen. Die Gallerani besaß die Schlüssel zum Herzen Moros wie zu seinen Goldtruhen: Trotti berichtet noch Ende 1490, daß „Moro ihr all sein Gut schenkt" und Uzielli sagt, daß noch 1492 die Gallerani einer der besten Wege war, die herzogliche Gunst zu erlangen. Auffällig erscheint die Übereinstimmung des Lobes, das Moro dem Leonardo widmet — al quale non conoscemo pare — mit der Wendung in Cecilias Brief von 1498; invero credo che non se trova a lui un paro. Nun ist der Brief der Gallerani ist der echte Ausfluß der eigenen, feinen Empfindung für Leonardos Kunst, wogegen Moro eine solche offenbar nicht besaß. Daher gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir in dem Briefe Ludovicos ein Echo der für Leonardo begeisterten, kunstsinnigen Gallerani erblicken, während Moros Anteil darin bestanden haben wird, die politische Zweckmäßigkeit eines solchen Geschenkes an den kunstliebenden König von Ungarn zu erkennen[1]).

* * *

Werfen wir einen Blick auf den zurückgelegten Weg: Wir haben das Gemälde in Krakau als eine Arbeit Leonardos und zwar aus den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Mailand erkannt und andererseits gesehen, daß die höchste Wahrscheinlichkeit vorliegt, daß es die Cecilia Gallerani vorstelle, deren Bildnis von Leonardo gerade in jenen Jahren gemalt wurde und vor dem 13. April 1485 vollendet war. Nachdem die Ergebnisse der Untersuchungen des Gemäldes und der dahingehörigen Urkunden in überraschender Weise zusammentreffen, wollen wir zum Schluß unser Bildnis daraufhin prüfen, ob es die Merkmale trägt, die nach unserer Kenntnis auf die Persönlichkeit der Gallerani in jenen Jahren passen!

Nach der kostbaren, von feinem künstlerischen Geschmack zeugenden Tracht der Dame müssen wir urteilen, daß sie zu den vornehmsten Personen des mailändischen Hofes gehörte.

Man geht wohl nicht fehl, wenn man sie auf etwa 18—19 Jahre schätzt. Vieles an ihr ist noch kindlich-mädchenhaft, besonders der Mund, die mageren Formen von Hals, Brust und Hand; all dies ist ganz und gar das, was die Gallerani bei der Kennzeichnung ihres Bildnisses als „età imperfecta" benannte.

Gerade wegen ihrer Jugendlichkeit macht die Dame einen auffallend selbst-sicheren, überlegenen Eindruck; große Bestimmtheit und Ernst sprechen aus den schmalen Lippen des festgeschlossenen Mundes, Geistesgegenwart und Klugheit aus den ruhig und sicher blickenden Augen. Wer sich schon in der Jugend durch ein so ernstes,

Leonardos Kunst. Das läßt sich an zahlreichen Tatsachen erhärten, wenn es auch nirgends so erschreckend grell zu Tage tritt, wie in dem vom 8. 6. 1496 bis Ende 1497 dauernden Zerwürfnis zwischen dem Herzog und Leonardo, das ich 1912 im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXXV, 246—252 — Müller-Waldes Darstellung verstärkend — unwiderleglich festgestellt habe. Moro, dem es persönlich ziemlich gleich war, ob er sich und seine Familie von einem Leonardo oder von dem uns unbekannten Meister der Pala Sforzesca malen ließ, schickte seine Eilboten $1^1/_2$ Jahr lang hinter einem Perugino her, und machte diesem die glänzendsten Anerbietungen, um ihn an Leonardos Stelle zu setzen, wogegen er gleichzeitig die ergreifenden Klagen seines größten Dieners und dessen Bitten um Auszahlung des für zwei Jahre rückständigen Gehaltes ohne Antwort ließ und sich mit der Crivelli (lt. Diario ferrar.) vergnügte! So erklärt es sich auch, daß Leonardo beim tragischen Ende des Herzogs ohne innere Teilnahme die Summe dieses ehrgeizig-egoistischen Lebens zieht!

(1) Hier eröffnet sich ein unerwarteter Einblick in Moros Kunstpflege, vor allem in sein Verhältnis zu Leonardo. So wird Cecilia auch an der Beilegung des Zwistes von 1496—1497 gewiß einen wesentlichen Anteil haben und durch all dies eine neue Anziehungskraft auf die Leonardoforschung ausüben.

bestimmtes Wesen und solche Regsamkeit des Geistes auszeichnet, kann sich mit den Jahren ganz gewiß zu der geistig bedeutenden Frau entwickeln, die die Gallerani nach den Zeugnissen ihrer Zeitgenossen gewesen ist. Ebenso tragen ihre feinen, regelmäßigen Gesichtszüge und ihre schlanken, wohlgebildeten Glieder die Grundlage für jene vollkommene Schönheit in sich, die sechs Jahre später den Vertrauten des Herzogs, Giacomo Trotti, zu dem Ausdruck „schön wie eine Blume" hinrissen, und Ludovico immer von neuem zu fesseln vermochten.

Zwar vermögen wir von der landläufigen Schilderung eines Hofdichters von vornherein keine besondere Bedeutung beizulegen, aber Bellincionis Worte „par che ascolti e non favella" malen doch vortrefflich den Ausdruck der geistigen Spannung, der in dem Antlitz der Dame liegt, die auf das Wort des Gegenübers zu horchen scheint, um ihm sogleich mit kluger Gegenrede zu antworten!

Eine überaus bezeichnende Beigabe gerade für die Gallerani bildet das schneeige Hermelin. Wir mögen vielleicht dieses Sinnbild der Keuschheit für eine Mätresse nicht angebracht finden. Es kommt hier aber auf die Denkweise und die Absichten des Moro an, und ihnen entspricht die Beigabe des Hermelins in vollkommenster Weise: seine Geliebte soll als ein Muster der Reinheit angesehen werden.

Die sich unschuldig gebärdende Sinnlichkeit Ludovicos tritt widerwärtig in einem Briefe vom 9. Juli 1484 hervor, den Malaguzzi-Valeri (500f) aufgefunden hat. Moro empfiehlt darin dem Erzbischof von Mailand einen jungen Mann, der Priester werden will „den Bruder einer jungen Mailänderin notabile de sangue, honestissima et formosa quanto più havessi potuto desiderare" — con la quale egli si prendeva piacere fügt der Herausgeber hinzu, der zugleich vermutet, daß die Ungenannte die Gallerani sei. Diese Deutung erscheint in anbetracht des Datums recht wohl möglich; auch ein Bruder der Lucrezia Crivelli war Geistlicher.

Wie Moro seine Cecilia angesehen wissen wollte, offenbart die Schenkungsurkunde von 1481 über das Landgut bei Saronno. Dort heißt es: „Gedenkend der Treue und Zuneigung gegen unsere Erlauchte Herrin (Ill.am Dominam) und der Verdienste der edlen mailändischen Familie Gallerani, von der bei uns gegenwärtig weilt die Magnifica Cecilia, Tochter des weiland Fazio, die ihrer Vorfahren in keiner Weise unwert erscheint; sie ist nämlich mit solchen Tugenden ausgestattet und angesehen durch ihre Sitten, daß wir es für wert erachtet haben, sie mit einer Schenkung zu begaben . . ."[1])

Wenn irgend etwas, so entspricht das Symbol der Keuschheit bei der Gallerani der naiv-unverschämten Herrschernatur des sinnlichen Moro: er spricht sie öffentlich rein! Und die Dargestellte selbst in ihren noch halb kindlichen Formen blickt mit den klugen Augen so ruhig und unbefangen, als ob das Sinnbild des Hermelins bei ihr die natürlichste Sache von der Welt sei.

Besäßen wir doch irgend ein beglaubigtes Bildnis der Gallerani! Ich bin überzeugt, daß die vorstehende Deutung sich bestätigen würde. Die von Amoretti bis auf Uzielli vielerwähnte Lautenspielerin in der Ambrosiana hat sich als Kopie nach einem Bartolomeo Veneto herausgestellt und ist nichts anderes als eine lombardische Kurtisane. Malaguzzi-Valeri (l. c.) brachte neuerdings das Brustbild einer annähernd vierzigjährigen Dame im Profil nach links mit kleinem Häubchen auf schlichtem

(1) . . haec enim iis praedita est virtutibus moribusque pollet. Der an Flüchtigkeiten reiche F. Calvi hat meribusque, wofür Uzielli 280 mit seltsamem lapsus „meritibusque" vorschlägt. Meine Berichtigung „moribusque" ist nicht nur durch die denkbar geringste Abänderung von moribusque erreicht, sondern empfiehlt sich auch wegen der natürlich wirkenden Zusammenstellung von virtutes und mores d. i. innerer Tugendgesinnung und äußerer Betätigung.

Haar als Bildnis der Gallerani. Wenn dies bei Lord Roden in Tullymore Park befindliche Gemälde bezeugt wäre, würde es sich m. E. sehr gut mit dem Bildnis in Krakau vereinigen lassen: Das stille, ruhig sinnende Wesen, die edle, lange Nase und die schlanke Form des Kopfes sind mit dem Gemälde Leonardos nahe verwandt.

Das Ergebnis vorstehender Untersuchung ist erfreulichster Art! Wir besitzen ein weiteres der seltenen Bilder Leonardos, — von denen jedes einzelne eine köstliche Offenbarung seines einzigen Geistes ist — ein Werk, das noch vor wenigen Jahren in der bisher bedeutendsten Leonardobiographie mit einer halben Zeile Text erledigt wurde. Wir sind nunmehr in der Lage, den Stil des Malers in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Mailand festzustellen. Wir haben außerdem von eines großen Meisters Hand das Bildnis einer der einflußreichsten Personen am Hofe Moros. Wir müssen die Gallerani ansehen als eine begeisterte Freundin von Leonardos Kunst und sind sogar berechtigt, anzunehmen, daß sie in manchen Fällen ihren Einfluß auf den Herzog zu Gunsten Leonardos geltend gemacht habe.

Ich schließe mit dem Wunsche, daß das Bild durch einen tüchtigen Restaurator eine Auferstehung zu alter Herrlichkeit recht bald erleben möge. Dies erscheint sehr gut möglich, weil unter den wichtigsten übermalten Teilen — der Kleidung — die alte Malschicht noch vollständig erhalten ist. Auch vom Schleier muß noch der bedeutendste Teil — an den Wangen — vorhanden sein. Sicherlich ist auch noch der alte Hintergrund da. Leonardos Öltechnik fand ich überall so glänzend und gediegen (im Gegensatz zu den landläufigen Ansichten!), daß man sich für einen Erfolg verbürgen kann. Es gibt kein anderes Bild Leonardos, bei dem durch eine verhältnismäßig leichte Wiederherstellung so Großes gewonnen werden könnte! Möchte wenigstens die 400jährige Wiederkehr von Leonardos Todestag am 2. Mai 1919 dieses seltenste Juwel unter den berühmten Schätzen der Gemäldesammlung des Fürstenhauses Czartoryski in reiner Schönheit erglänzen lassen in der an alter Kunst so reichen Krönungsstadt der Könige von Polen!

DIE FREIUNG IN WIEN NEBST EINEM EXKURS ÜBER DIE RAUMFORM AN SICH

Mit neun Abbildungen auf drei Tafeln und drei Skizzen im Text

Von MAX EISLER

Die Architekturgeschichte braucht eine gründliche Erneuerung. Sie hat bisher ihr Augenmerk auf alles eher gerichtet als auf den Kern der Sache, die erzielte Raumform. Soweit sie sich mit diesem Begriffe überhaupt befaßte, gab sie eine Beschreibung des raumumschließenden Mantels, nicht des umschlossenen Luftraumes, — innen und außen. Und die Stilarten, die sie unterscheiden lehrte, waren von diesem Tastbaren, Außenkörper und Innengewände, abgelesen. Selbst auf die Spannung zwischen Außenkörper und Innenraum ging man nicht näher ein.

Ist es nun möglich, die Raumform, die wir meinen, und ihren Unterschied von dem geläufigen Begriff anschaulich zu machen? Wohl, wenn auch nur beiläufig. Man denke sich ein typisch gotisches Gehäuse ins Modell gebracht, den Modellraum mit einer plastischen Masse vollgegossen und sie ihm hernach wieder entnommen. Dann hat man den umschlossenen Luftraum als greifbare Masse vor sich. Geht man nun blos an seine äußere Beschreibung, dann wird man ohne weiteres gewahr, daß er jede Vertiefung des Gehäuses als Erhabenheit und umgekehrt wiedergibt. Und das gleiche Verfahren führt bei dem Abguß des Frairaumes, soweit er sich zwischen Architekturen bewegt, zu gleichen Ergebnissen. Wir gewinnen das Positiv der Raumform, während wir uns bisher blos um das Negativ bemüht haben. Aber das ist nur ein bescheidener und grober Anfang. Man denke nur für den Innen- und Außenraum an die optisch und rhythmisch hauptbestimmenden Lichtverhältnisse, für den Freiraum an den unwiedergeblichen Eingriff des übergelagerten Luftraumes, um die Grenze der Darstellbarkeit unserer Vorstellung von der positiven Raumform ungefähr zu ermessen. Doch genügt es für diesmal, dem Begriff eine reelle Basis zu geben. Darüber hinaus muß ja unsere ganze erkennende Energie, die bisher materiell überlastet war, gerade darauf gerichtet sein, die Flüchtigkeit dieser Form rein zu erfassen, sie völlig zu entmaterialisieren.

Der erste Schritt zur Erschließung der Raumstile wird daher von einer Untersuchung des Innenraumes an sich, seiner Masse und Maße, seiner Gliederung und Bewegung kommen. Das Sehen wird sich vom Rahmen auf die Füllung richten müssen. Die Untersuchung wird unterscheiden: zwischen der allseitigen Existenz des Raumes, die nur durch einen fortwährenden Wechsel der Standpunkte ermittelt, als Ganzes wohl dargestellt, aber nicht auch wahrgenommen werden kann, und jener Sichtbarkeit, die sich von einzelnen wohlgewählten Standpunkten aus ergibt, das existente Ganze vernachlässigt, aber die jeweils optische Einheit umfaßt. Und sie wird aus der Summe dieser zweifachen Feststellungen Stilbegriffe gewinnen, die nicht mehr ausschließlich den struktiven und dekorativen Greifbarkeiten entnommen sind, sondern diese attributiven Elemente der Hauptsache unterordnen: der zwischen Gefühl und Bewußtsein spielenden Raumgesinnung, dem Raumsehen und dem Raumformen. Sie wird der Ursache und dem Ziele näher treten und dem bisher überwerteten Mittel seine gebührende Zwischenstellung zuweisen.

Der Schritt vom verbauten Innenraum zum umbauten Freiraum wird dann ein Schritt zu grundsätzlich erweiterten Erkenntnissen. Eine reine Stileinheit im Freiraume kann sich wohl nur dort ergeben, wo sein Grundriß mit den umgebenden Baulichkeiten völlig zusammengeht, als Ergebnis einer einmütig schaffenden Periode oder eines gemeinsamen Künstlerplanes. Dann gilt auch für die Erforschung des

Stils im Freiraume, was für den Innenraum schon gesagt ist. Aber neben diesen Ausnahmen steht gegenwärtig die namhafte Reihe der Beispiele, in denen die Wände — stückweise oder im ganzen — neuere Architekturen aufgenommen haben, und der ursprüngliche Freiraum, nach Grundriß und Verhältnissen, abgeändert ist. Der Grad an Gewichtsverschiebung, der dabei mitläuft, bleibt grundsätzlich irrelevant. Der ideelle Fall ist möglich, daß die gotische Form draußen andauert, während die umschließenden Wände — nicht auch ihre Würfel — längst ein neuartiges Gesicht angenommen haben. Der Hausbau der deutschen Renaissance und des holländischen Barock, also Bildungen, die — trotz allem — in der Situierung und kubischen Auffassung der Gotik reichlich Treue bewahren, gibt genug Belege für das scheinbare Paradoxon. Aber über solche Sinnfälligkeiten hinaus behauptet sich das wesentliche Recht dieser Behauptung auch für weiter auseinanderliegende Schaffenskreise. Endlich zeigt die unverhältnismäßige Mehrzahl aller Fälle eine tastbare Umgrenzung, die ganz verschiedenen Stilperioden der Architektur angehört. Unbeschadet dieses Baurahmens erhält sich auch in den unreinen Gebilden gelegentlich noch die dem Rahmen längst entfremdete Raumform. Das alles ergibt zusammen auch hier wieder den Hinweis auf einen Stilbegriff des Raumes, der draußen so sehr in sich beruht, daß er sich — im Extrem — von jenem anderen des Wandstiles völlig freimachen kann, in dem man bisher gerade das Um und Auf des architektonischen Stiles überhaupt gesehen und beschrieben hat.

Sind einmal Innen- und Außenraum derart gewonnen, dann ergibt sich der Vergleich beider zur Ermittlung des gestaltenden Gegenseitigkeitsverhältnisses. Wie fruchtbar er werden kann, dafür nur ein Beispiel: Im Gange des gotischen Domes zeigt der optische Raum gegen den Chor hin, wählt man nur den Standpunkt am Seitenpfeiler, bis in die Höhe des Bogenansatzes den gekurvten Keil.

Es ist der Standpunkt, den die Maler von Konrad Witz bis Robert Delaunay wählten, wenn sie der Schwingung des Raumes den straffsten und vollsten Ausdruck geben wollten. In der gotischen Straße ist es der Standpunkt des Fußgängers auf dem Bürgersteige. Und er ergibt ein Gleiches, — nur daß hier auch der existente Raum in eine gebaute Schwingung gebracht ist, deren Teile jene optischen Bildungen jeweils zustande kommen lassen (der Zug der Groote Houtstraat in Haarlem mit ihren Blickabschlüssen). Wie sich diese Übereinkunft näher

erklärt, muß einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben. Hier genügt neben dem Zeugnis der Künstler, das sie als wesentlich bezeichnet, ihre bloße Feststellung und damit der Hinweis auf formale Beziehungen von drinnen und draußen, die rein auf den Raum selber führen. Inwieweit ein solches vergleichendes Verfahren, konsequent durchgeführt, zu einer neuen Auffassung und Wertung ganzer Stilperioden kommen kann, braucht hier blos angedeutet zu werden: auf ihr raumschaffendes Vermögen hin geprüft, erweist sich die Renaissance recht zuständlich und doktrinär, der Klassizismus steril, das Barock voll bewegt im Ausschnitt, die Gotik unerschöpflich im Motiv und das Ganze organisch umfassend.

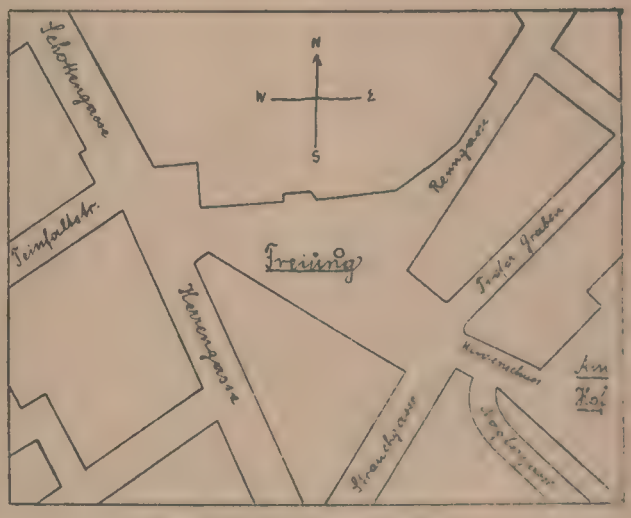
Kaum abzusehen ist endlich der Gewinn, den die Geschichte der Baukunst als Kulturbegriff von der eingehenden Untersuchung des Freiraumes noch zu erwarten hat. Gerade der Freiraum ist im reichsten Sinne Sozialprodukt, Tat und Schauplatz des rollenden Lebens. Der Sozialbegriff der baukünstlerischen Entwicklung hat keinen anschaulicheren Spiegel. Er scheidet das Lebendige vom Herkömmlichen und Zugetragenen, das Gewordene und Notwendige vom Künstlichen und Wurzel-

losen. Er gibt das jeweilige Maß von räumlicher Gemeingesinnung, zeigt den schaffenden und hemmenden Anteil der Gesellschafts- und Wirtschaftsformen an Raumformen. Aber er gibt dem Weg der vorschreitenden und umfassenden Erkenntnis die entgegengesetzte Richtung: von außen nach innen. Denn es ist schwieriger, auch im Innenraum, dem Hauptbezirke des Einzelplanes, die Auswirkung der Zeitkräfte, geläutert und gesammelt in einem Zunft- oder Künstlerwillen, zu vernehmen. Doch es muß auch dahin kommen. Ohne diese letzte Einsicht, die nicht blos behauptet, sondern gründlich belegt werden muß, ohne die Einsicht in den alles Raumschaffen überherrschenden Zeitgeist ist die Baukunst jenen Zusammenhängen entrissen, aus denen gerade sie — noch vor unseren Augen — wird. Und gerade bei ihr muß der Anfang gemacht werden, um Kultur und Kunst überhaupt in Beziehung zu bringen, um an ihrem Einklang und Widerspruch einen neuen, gültigen Wertmaßstab zu gewinnen. Denn der allein mögliche Weg zu einer bis an die Grenze gehenden Objektivisierung des Kunsturteils führt auf die Kultur der Werdezeit zurück. Die Architekturgeschichte hat es am leichtesten und hier wieder ihr Freiraum[1]).

* * *

Für die Untersuchung des Freiraumes hat A. E. Brinckmann unseres Erachtens mustergültige Beispiele gegeben.

Wenn wir nun den grundsätzlichen Vorerwägungen eine knappe Geschichte der Wiener „Freiung" folgen lassen, so geschieht das nicht in der Absicht, die angestrebte Methode durch ein Exempel zu belegen. Denn das wird erst möglich sein, wenn die ganze Vorarbeit, die von der Beschreibung der innenräumlichen Form ausgehen muß, schon geschehen ist. Wie aber die Dinge heute liegen, kann man nichts Besseres tun, als jenem Ziele durch die Forschung im Freiraume zu dienen, die in sinnwidriger Weise der des Innenraumes vorangeeilt ist. Sinnwidrig, weil jede Architektur, die raumbildend war, im Grunde von innen nach außen gebaut hat. Auch hier verstehen wir in dem vielgebrauchten Satz „innen" und „außen" nach unserer Weise. Und darum erscheint der tätige Gang der Raumformung von dem herrschenden Wissenschaftsbetrieb ins Umgekehrte gewendet.



Grundriß der heutigen Freiung.

Auch meinen wir mit dieser Vorführung den unberatenen Architekten, die jeden Neubau in sich denken und die jetzt gerade daran sind, einen demolierten Bauwürfel der Freiung zu erneuern, mit Bedenken in den Weg zu treten, die ihr Vermögen nicht ändern, aber ihre Selbstsicherheit irritieren können. Und auch das wäre für den Anfang heilsam genug.

(1) Vgl. meinen Versuch einer Kulturerklärung der Kunst im Stadtbau, „Die Geschichte eines holländischen Stadtbildes", Haag 1914.

Die Vogelperspektive der Stadt Wien, die der kaiserliche Hofmaler Jakob Houfnagel im Jahre 1609 den Mitgliedern des Stadtrates vorlegte, gibt das ersterhaltene Bild jener Freiung, die ihren Namen dem Schutzrecht von Schottenkloster und -platz verdankt (Taf. 70, Abb. 1). Noch ist darin die Nachwirkung des natürlichen Geländes vielfach erkennbar. Das bewegte Niveau steigt namentlich gegen den „Hof" beträchtlich an; die dort gelegene Markthälfte erfüllt der „Schottenpuehel", — noch heute gibt das zweite Haus an der Ostseite des Tiefen Grabens, hier sechs-, Am Hofe nur vierstöckig, ein ungefähres Maß für diesen Anstieg. Aber auch in der Quere ist die Stelle besonders abschüssig, der Sturz des alten Bachlaufes, der etwa im Zuge der Strauchgasse dem Tiefen Graben zufloß, begleitete die jähe Senkung. Diese Hauptwelle tönt am südwärtigen Marktrande noch erheblich aus: dort wird 1534 das Schlögelhaus an der Mündung der Strauchgasse mit dem Lagewort „Auf den Myst gegen den Schotten" näher bezeichnet, und zu einem Eckhaus der Teinfaltstraße vermerkt 1443 das Grundbuch „Auf den Puehl gegen den Schotten ueber". Wenn sich die Kirche das ruhigere Gegenüber wählte und alle künftige Baugeschichte gerade an der Südostflanke des Platzes und im Heidenschuß heftig in Fluß blieb, so hat das in den Voraussetzungen der natürlichen Situation seine erste Ursache. Dazu bricht in der Niederschrift Houfnagels die alte ländliche Weitläufigkeit noch reichlich durch. Vor dem Eingang in die Teinfaltstraße bietet sich ein freier Gartengrund, an der Kirchenwand erhält sich lange noch der Baumstand des „Vogelsangs" und auch die erste Anlage des „Schottenfreithofes" in der Nordwestecke trägt noch alle Merkmale der freizügigen ländlichen Wirtschaftshaltung.

Dieser natürlichen Gegebenheiten bedient sich die Gotik im allmählichen Werden ihrer Bürgerhäuser und der Kirchenanlage (seit 1158, romanisch begründet), die den Freiraum im lockeren Laufe umsäumen. Ihr Standpunkt erscheint schon hier grundsätzlich wichtig: sie räumt das Vorhandene nicht weg, weil es ihr nicht bequem liegt, sondern nützt es für ihre Gesinnung und gewinnt darin ein mitgestaltendes, das Organische im Ergebnis förderndes Mittel. Sie verlegt die Hauptachse in die Resultante von Hauptanstieg und Hauptgefälle und läßt die unruhige Linie des Grundrisses und das Auf und Ab der Häuserhöhen der Unruhe des Baugrundes gezügelt folgen. Der viereckige Vorraum am Schottenhofe dankt seine Entstehung dem erwähnten Gartengrunde. Die gegen die Renngasse breit, gegen den Tiefen Graben schmal geöffnete Nordflanke des keilartigen Hauptraumes erhält ihren Einzelverlauf von dem alten Kirchenhause und dem auf dem Schottenpuehel freiständig postierten Baptisterium, das sich der Trichtermündung der Renngasse hemmend in den Weg stellt. Dagegen folgt die Kurve der Südwand mit ihren gestaffelt vorrückenden Giebelhäusern zwei Motiven: die Krümmung erklimmt den Anstieg des Geländes leichter als die gerade Richtung und zudem wird so in der Enggasse am Heidenschuß jenes allmähliche Übergehen von Platz- und Gassenraum erreicht, das hier auch für die übrigen Mündungen der Seitengassen und das gotische Stadtbild überhaupt charakteristisch bleibt, — als anschaulichster Beleg für die Art dieser Bauweise, den Blick auf das Ganze des Stadtkörpers immer festzuhalten und eben darum seine Teile organisch zu binden. Wohl wird im Ergebnis ein geschlossenes freiräumiges Gebilde erzielt — auch im Sinne des kubischen Verhältnisses von Häuserwürfel und Kirchenkörper — aber nicht auf dem Wege der Trennung, sondern auf dem der fließenden Verbindung mit dem angrenzenden Stadtraum, dessen Gesamtbewegung in den Markt mit eingeführt wird, ohne darum dessen Eigenbewegung auszuschließen. — Und dieselbe Einheit zeigt der Lebens-

bezirk, in dem sich ein durch Schutzrecht, Gläubigkeit und Wirtschaft den irischen Brüdern eng verbundenes Bürgerwesen bedächtig entfaltet.

Gerade ein Jahrhundert später hat mit dem 1709 begonnenen Palais Kinsky (Daun) die Freiung ihre neue, reifende Form angenommen. Für den Blick gegen den Heidenschuß der Stich von Salomon Kleiner aus dem Jahre 1716 (Taf. 70, Abb. 2), für die Gegenrichtung die Zeichnung von J. A. Delsenbach 1720 (Taf. 70, Abb. 3). Die Südwestwand ist allmählich aus Bürgerhand fast gänzlich in adliges Eigentum übergegangen und erfährt mit diesem Besitzwechsel auch ihre bauliche Umgestaltung. Nachdem die neue Schottenkirche mit teilweiser Benützung ihrer alten Grundmauern schon 1638—1643 von verschiedenen Händen, unter Anlehnung an die Werke eines Vincenzo della Greca, namentlich S. Domenico e Sisto, aufgeführt worden, brachten die zweite Türkenbelagerung (1683) und allerhand Brände auch jene großartige weltliche Baubewegung hervor, die den Platzrahmen ins Monumentale förderte. Die tätige Verbindung eines echten Kavalierswesens mit der stärksten Wiener Baumeisterschaft, der des Barock, wird hier zur neuen, wieder einmütig schaffenden Energie. An den Namen des Lukas von Hildebrand knüpft sich das Beste. 1689 entsteht das Palais Harrach, 1709—13 das Palais Kinsky. Der Stil der Platzwände spielt in der Hauptsache zwischen Barock und Rokoko mit straffem klassizistischen Einschlag in Liniament und Würfelung. Schottenkirche und Palais Harrach erlangen innerhalb der Gesamtspannung bestimmendes Gewicht, während die zurückweichende Hälfte der Südwestwand mit dem stumpf gegiebelten Haus den noch unausgebauten Zustand des Ganzen sinnfällig macht. Bei solchen baulichen Verhältnissen ist auch der Freiraum noch im Werden. Aber sein Weg ist schon deutlich erkennbar. In der Raumform der Freiung, die der Streckung der Grundkurve zum geradlinigen Keil zustrebt, setzt sich das Merkmal der Renaissance durch, ohne die gotische Unterströmung zu vergewaltigen. Die weiter wirkende Bewegung, vor allem in der Hauptachse, wird zurückgedämmt und von der in sich geschlossenen überwunden, das Ineinanderfließen von Markt- und Stadtraum nicht schlechthin aufgehoben, aber doch sichtlich gehemmt, die Besonderheit des Platzraumes herausgearbeitet. Seine Glieder werden voll und klar (Taf. 71, Abb. 4) — das Eck verdrängt die Krümmung — und sprechen bei gehobenen Maßen auf dem nur wenig erweiterten Areal vernehmlicher mit. Nirgend tritt die neue Gesinnung anschaulicher hervor als an den Straßenmündungen und hier wieder an der bewegtesten Baustelle, im alten Heidenschuß: die gotische Enggasse ist jetzt breit- und geradegelegt, in die Öffnung stellt sich ein behäbiges Giebelhaus, wirft seinem Nachbar an der Naglergasse einen Schwibbogen zu und betont damit das trennende Gelenk, — das stattlich aufstrebende Eigenleben des Platzraumes gegenüber seinen Nachbarräumen.

Am Ergebnis erscheint besonders wichtig die Verschränkung gotischer und renaissancistischer Raumgedanken zur Erzeugung einer Form, deren Bewegungsgehalt mit dem des Barock schlechterdings nichts gemein hat, wiewohl gerade dieser Stil am Bau der Platzwände zu allermeist beschäftigt ist.

Dabei bleibt es in der Hauptsache. Das Jahrhundert führt die gegebenen Grundzüge nur vollends durch, bereinigt das Gesamtverhältnis und bringt einige motivische Abwandlungen. Auf dem Baugrunde des alten Schottenfreithofes erheben sich neben- und nacheinander das kuriose Mixtum des Prioratsgebäudes, das der Volkswitz treffend den „Schubladkasten" nennt (1774), und der weitergreifende Schottenhof (erst 1818—32 in seiner heutigen klassizistischen Gestalt völlig durchgeführt). Ihm schräg gegenüber trat an Stelle des alten Vorgartens der Pavillon Harrach in den erleichterten Formen des hinterliegenden Palais. Dreimal hatte Bernardo Bellotto,

genannt Canaletto, in den Jahren 1758—60 das Werden der Raumform in Gemälden begleitet (zwei Aspekte gegen NW und SE im Wiener Hofmuseum (Taf. 71, Abb. 5 u. 6), eine wenig veränderte Wiederholung des Blickes gegen die Schottengasse in der Galerie Harrach). Dann verzeichnet 1769—74 Josef D. Huber, sehr verläßlich, die neue Reife des Raumzustandes in seinem Riesenstich des Wiener Stadtbildes; er läßt, neben die Ansicht von Houfnagel gehalten, auch hier die geschärfte Besonderheit der platzartigen Freiräume innerhalb des Straßennetzes kräftig hervortreten. Für die Fortbildung ist neben dem ausgebauten Vorplatz am Gartenpavillon Harrach, der sich jetzt in seiner präzisen Führung deutlich vom Hauptraume abhebt, und neben der völlig eingefluchteten Südwestflanke, die den vorgreifenden Block an der Strauchgasse zur haltgebenden Geltung kommen läßt, wieder der Umkreis am Heidenschuß das Wichtigste. Das Mittenhaus ist schlanker geworden — der gesteigerte Verkehr verlangt beidseits breiteren Durchlaß und fördert mit der Verteuerung des Baugrundes den Hochbau, — der Schwibbogen hat sich trotzdem erhalten. An der Renngasse, deren Trichtermündung durch den Wegfall des freiständigen Pulverturms (früher Baptisterium) jetzt, wenn auch nur vorübergehend, in den Hauptraum miteinbezogen wird, steht neben dem niedrigen Eckblock wieder ein solches neumodisches und schmales Bauwerk. Das ergibt zusammen eine ungemein kräftige, körperliche Lebhaftigkeit gerade in dieser für einen Hauptblick bestimmenden Richtung. Dazu bleibt durch die kubischen Verhältnisse und die Durchbrüche die Aussicht auf die überragende Kirchenfassade und die erneuerte Front des (späteren) Kriegsministeriums am Hofe. Und im Fortschreiten gegen die Platzmitte wird auch noch der Aspekt des Stefansturmes und weiterhin der Peterskuppel — ohne die späteren üblen Überschneidungen — möglich. So erweist sich die Mitarbeit des Klassizismus, wenn auch keineswegs neuschöpferisch, doch klar und sicher in den bewußten Zusammenhängen mit der überkommenen Kunst im Freiraume.

Aber in die Lebensfüllung ist ein merklicher Riß gekommen. Der vom Hausbesitz verdrängte Bürger benützt den Raum nur zum Durchgang und bleibt, auch als die wandernden Marionettentheater gerade hier in Schwang geraten, nur gelegentlicher Besucher. Kirche und Adelswesen beherrschen die Bühne, aber auch sie bewegen sich, von einer unsichtbaren Wand geschieden, aneinander vorbei, jedes nahe seiner Wohnwand. Gewiß, das fließende Leben führt nicht so strenge Sprache wie der überlieferte Bilderschatz. Aber er deutet doch auf eine tiefere Spur. Wie die Raumform Besonderheit angenommen hat, so ist hier der Lebensfluß ins Stocken geraten und exklusiv geworden. Und selbst die innere Gliederung des Raumes hat noch ihren gleichsinnigen Lebensspiegel.

Erst das 19. Jahrhundert führt zur Schädigung. Schon vor seinem Beginn war jene Eckbildung an der Renngasse grundlegend verändert worden. Der Stich von Carl Schütz aus dem Jahre 1790 (Taf. 72, Abb. 7). Die erhöhten Häuser ließen den Block zusammenwachsen, und ging dabei auch Beweglichkeit und Fernsicht verloren, so gewann doch der Platzraum selber von der Eindeutigkeit und Übereinkunft dieses Gliedes eine weitere Reinigung seiner Verhältnisse im Sinne der letzttätigen Überlieferung, eine Steigerung der in sich beschlossenen Strenge. Auch die erste Hälfte des kommenden Jahrhunderts bringt noch einen positiven Zuschuß, der sich allerdings, näher besehen, nur als Erneuerung einer alten Situation erweist. Der Austriabrunnen L. Schwanthalers (1846) wählt wieder die Stelle des abgebrochenen, freiständigen Baptisteriums und erreicht damit die neuerliche Abscheidung des Renngassentrichters vom Hauptraume. Die Entwicklung hat ihre äußerste Phase erreicht, was nachher kommt, ist Vergewaltigung.

Sie erklärt sich hier und sonst im altstädtischen Wien aus der neuen, umschließenden Ringanlage. Das kaiserliche Handschreiben vom 20. Dezember 1857 hatte als ihre nächste Aufgabe ausgesprochen: „Es ist mein Wille, daß die Erweiterung der Innern Stadt mit Rücksicht auf eine entsprechende Verbindung derselben mit den Vorstädten ehemöglichst in Angriff genommen . . . werde." Die Lösung begnügte sich aber mit der Schaffung einer umschließenden, nicht auch einer verbindenden Situation. So blieb dieser Teil der stückweisen Nacharbeit an den inneren, radialen Verkehrssträngen überlassen und er geschah, ohne umfassenden Plan, im Geiste des Rasters, der dem Großverkehr möglichst breite, gradläufige und direkte Wege zum Zentrum erschließen sollte. Der Erkenntnis der neuen Wirtschaftseinheit fiel die Rücksicht auf die künstlerische Besonderheit der alten Freiräume und damit der Wille zur Anknüpfung und Fortbildung des Gegebenen zum Opfer. Der Hauptblick gegen NW bleibt unverändert. Aber der andere gegen SE erfährt reichliche, neugeistige Störung, wiewohl gerade er die Wegrichtung aufs Historische hat. Schon die graziöse Ecklösung am Harrach-Pavillon wird durch ein aufgesetztes Stockwerk verstumpft. Weit greift das Übel in der Hauptsicht gegen den Heidenschuß. Das Mittenhaus mit dem Schwibbogen fällt. Breit und offen strömen jetzt die beiden benachbarten, in sich bedachten und gewordenen Platzräume, Freiung und Hof, ineinander, nur die beiderseits vorgreifenden Blockenden geben noch jenen Anhalt, der die Trennung mehr denken als sehen läßt. Und in dieser Öffnung zeigt sich schon von weither die geschlossene, unbewegte Masse der neuen Bank an Stelle des Kriegsministeriums. Sie ist weder für ihren Platz, noch gar für die Freiung, deren Raum jetzt bis dorthin spielt, näher erwogen. Das schwere Dach schneidet im Fortschreiten die Kuppel der Peterskirche mit flachem Winkel. Flache und stumpfe Wirkungen haben die reiche und gespannte Raumbewegung verdrängt. Und da nun auch die fallenden Häuser an der Renngasse in gleiche Hände gekommen sind und zu einer Baumasse vereinigt werden sollen, ist für den näherliegenden, wichtigsten Teil dieser Platzwand das Gleiche zu fürchten.

Allerdings, die geänderte Lebensfüllung verlangt ihre neue Darstellung im Raume. Seit sich im Umkreise der transportablen Komödien und Jahrmarktbuden die offenen Garküchen festgesetzt, seit die Dürrkräutler ihre Wanderung an der Nordwand begonnen — zuerst am Schubladkasten, dann an der Kirche, heute auf der Apothekertreppe — hat der Nährmarkt die Bühne dauernd erobert, das Volk die bevorzugten Stände, Klerus und Adel, verdrängt. Rahmen und Füllung klaffen auseinander. Dazu ein Durchgangsverkehr, der an Maß, Arten und Tempo ungemein zugenommen, den Rahmen sprengt. Das alles ist Energie, die sich mit dem Vollrecht des Lebendigen an die Gestaltung der Kunst wendet. Aber das war immer so, nur quantitativ vermindert. Und es fand den Ausgleich in einer vor- und rückschauenden Kunst, die hier allein am Platze ist. Dazu muß es wieder kommen. Denn auf solchem Boden steht die rechte Erkenntnis nicht allein vor dem Anspruch des Daseins, sondern auch vor dem seiner Entwicklung.

MISZELLEN

Archivalische Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Barockmalerei. II.

I.

Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn in Breslau.

Zu meiner in Heft 8 des VII. Jahrganges dieser Zeitschrift (Seite 302/3) abgedruckten Mitteilung über diesen Wiener Maler habe ich folgende Nachträge zu machen: Breslau, St. Michael, Taufbuch (1679—1707): „Anno 1705, 12. Aprilis. Tit: Frau Helena Rottmayrin von Rosenbrunn vornehmen Mahlers in der Kays. Stadt Bresslau Frau Eheliebste" (als Pathin). — Breslau, St. Matthias, Taufbuch (1699—1721): „Anno 1706, den 10. May. H. Johann Michael Rottmayer von Rosenbrunn vornehmer Künstler und Mahler. Frau Maria Helena Barbara Roth Mayerin p. p. (als Paten). — Anno 1706, den 17. May. Ist H. Josepho Reckhias Architektur-Mahler, und Sr. Eheliebsten Anna Barbarae ein Töchterl mit Nahmen Helena Anna Barbara von P. Antonio getaufft worden. — Patrini: Der Wohl Edelgebohrne Herr Johann Michael Rottmayer von Rosenbrunn Röm. Kays. Mayt. Cammer-Mahler. Titl. Frau Helena Barbara Roth Mayerin p. p. — Frau Anna H. Johann Jacobs Eiblwissers, Burgers und Mahlers alhir, Frau Ehe Liebste." — In diesem Joseph Reckhias ist zweifellos Rottmayrs künstlerischer Mitarbeiter zu erkennen, der an der Deckenwölbung der Breslauer Namen-Jesukirche die treffliche rahmenartige Scheinarchitektur in der Art Andrea del Pozzos malte, die dann Rottmayr mit zahlreichen historischen und allegorischen Gestalten belebte. Aus dem betreffenden Vermerk des Taufbuches von St. Matthias erhellt des weiteren, daß der in Schlesien vielfach tätig gewesene Maler Johann Jacob Eybelwieser dem Wiener Rottmayrkreise nahe stand.

Offenbar während seines ersten Breslauer Aufenthaltes (1705/06) schuf der Künstler am Gewölbe eines Erdgeschoßsaales (Refektorium) des ehemaligen Ursulinen-Klosters (heute Polizeipräsidium) auf der Schuhbrücke zwei fast ganz vergessene Frescogemälde, welche die heilige Dreifaltigkeit und Christum am Kreuze zum Gegenstand haben[1]). Um 1715 ist sein die St. Josepskapelle des Breslauer Domes (rechtes Seitenschiff) schmückendes Altarbild „St. Joseph, das Jesuskind auf dem Arme tragend, umgeben von Engeln mit den Symbolen des Leidens und Sterbens Christi" entstanden[1]). — In späterer Zeit dürfte dann Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn noch einmal nach Breslau gekommen sein, wo er im Auftrage des Grafen Hatzfeld in dessen in den Jahren 1719—25 von Christoph Hackner erbauten Palais auf der Albrechtsstraße (am 2. Aug. 1760 durch die Beschießung Laudons vernichtet) den Plafond des oberen großen Saales mit einem mythologisch-allegorischen Ölgemälde „die Vergeltung der Götter, vor die preiswürdigen Thaten des Hochgräflichen Hauses" schmückte[2]). — In der Galerie des Grafen Hatzfeld befanden sich nach Kundmanns[3]) Angaben zwei „Tabulae Bachanaliorum, a Rottmayero de Rosenbrunn". Das Kunstkabinett des Herrn Ernst Benjamin von Löwenstädt, Edlen von Ronneburg, besaß demselben Gewährsmann[4]) zufolge eine mittelgroße „Susanna mit den sogenannten Susanna-Brüdern, von Rottmayern".

II.

Felix Anton Scheffler (geb. 10. Aug. 1701, gest. 10. Jan. 1760) in Breslau.

Die erste katalogisierende, aber nicht vollständige Übersicht über die in Schlesien befindlichen Schöpfungen des Asamschülers Felix Anton Scheffler hat Richard Foerster[5]) gegeben. — Über des Meisters künstlerische Tätigkeit in Breslau gelang es mir auf dem Wege archivalischer Nachforschung einige positive Ergebnisse zu erzielen, deren Mitteilung für eine Biographie des genannten Münchener Malers und für die chronologische Gliederung seines Schaffenswerkes nicht unwichtig sein dürfte.

Nicht erst im Jahre 1732, wie Foerster meint, sondern wesentlich früher läßt sich Felix Anton Scheffler in Schlesien nachweisen. Zuerst wurde er zusammen mit seinem älteren Bruder Christoph Thomas (1700—1756) offenbar durch Vermittlung des kunstsinnigen Wittelsbachers Franz Ludwig

(1) Vgl. Jo. Christianus Kundmann: Promtuarium rerum naturalium et artificialium Vratislaviense . . ., Vratislaviae 1726, Seite 22/23.

(1) Vgl. A. Schultz: Geschichte der schlesischen Maler (1500—1800), Breslau 1882, Seite 129. Gestiftet wurde dies Bild im Jahre 1715 von dem Prälaten Johann Franz Freiherrn von Hoffmann; vgl. J. Jungnitz: Die Breslauer Domkirche, Breslau 1908, Seite 111.

(2) Vgl. F. B. Wernher: Compendium Silesiacum topographicum (1761—65), Breslau, Stadtbibliothek, Hs. R. 551, Bd. II, Seite 323/24; vgl. J. Chr. Kundmann: Academiae et Scholae Germaniae . . . Breslau 1741, Seite 368.

(3) Ebenda.

(4) J. Chr. Kundmann: Promptuarium, a. a. O. Seite 55.

(5) Richard Foerster: Der Bau der Universität Breslau und die Bilder der Aula Leopoldina. Zeitschr. d. Ver. f. Gesch. u. Altert. Schlesiens. Breslau 1900, Bd. XXXIV, Seite 154—156; vgl. L. Burgemeister: Die Jesuitenbauten in Breslau. Breslau 1901, Seite 45/46.

von Neuburg, des damaligen Breslauer Fürstbischofs, Coadjutors von Mainz und Erzbischofs von Trier (gestorben 1732), von den Neißer Kreuzherren berufen, um ihre prachtvolle Barockkirche St. Petri et Pauli mit symbolischen, das Geheimnis des Kreuzes verherrlichenden Fresken zu zieren[1]). Der Bau dieses Gotteshauses wurde am 28. Aug. 1719 begonnen[2]) und in der Hauptsache im Jahre 1726 vollendet[3]). Die Turmfahnen tragen als Abschlußdatum der Bauarbeiten die Jahreszahl 1727. Da die Kirche am 30. Sept. 1730 eingeweiht[4]) wurde, so wird man in der Annahme nicht fehlgehen, daß die nach Neiße berufenen Gebrüder Scheffler die gewaltige Freskodekoration der Kirchengewölbe in den Jahren 1729 und 1730 ausführten. Felix Anton verlegte darauf seinen Wohnsitz für einige Zeit nach Breslau, von wo aus er auch mehrfach in der Provinz tätig war. Um diese Zeit verehelichte er sich, wie wir dem Kopulationsbuche (1732—49) der katholischen Pfarrkirche zu Schweidnitz entnehmen: „Anno 1732 15. Sept ist in unserer Pfarrkirche in Sacello B. V. in Sole copuliret worden der Ehrenveste und Kunstreiche Herr Felix Anton Scheffler Mahler zu Breslau, des weyl: auch Kunstreichen Herrn Johann Wolffgang Scheffler gewesenen Bürgers und Mahlers zu München in Bayern nachgelassener eheleiblicher Sohn mit der viel Ehr und tugendsamen: Jungfr. Maria Barbara: des wohlgeachten und Kunstreichen Herrn Thomas Heigels hiesigen bürgers und Klein Uhrmachers eheweibl. Jungfr. tochter ...“ In Breslau wurde der Künstler bald, wie meine archivalischen Ermittlungen ergaben, von dem Nachfolger Franz Ludwigs, dem Kardinal und Fürstbischof Graf Philipp Ludwig von Sinzendorf, zum Hofmaler ernannt. In den Jahren 1734—1736 führte er dann in der neu erbauten Jesuitenuniversität, in ihrem Vestibül die von J. Chr. Kundmann[5]) näher erklärten heraldischen Wappenschildereien, in ihrem Stiegenhause die allegorisch-verbrämten Landschaftsgemälde der „Schlesisch. Fürstentümer“ und in den Wandelgängen der beiden oberen Stockwerke die Ansichten der berühmteren Kirchen und Klöster Schlesiens aus; und zwar, was bisher unbekannt war, nach den Entwürfen des ungemein fruchtbar gewesenen schlesischen Vedutenzeichners Friedrich Bernhard Werner, des späteren „Königlich preußischen Szenographen und Reducteurs“. So sagt Werner[1]) selbst in seinem „Compendium Silesiacum topographicum“ (1761—1765) ausdrücklich: NB.: „Dieses alles ist nach meiner Zeichnung gemahlt worden.“ Werner war auch mit Felix Antons Bruder, Christoph Thomas, bekannt, der für mehrere seiner Vedutenentwürfe Verzierungen und allegorisches Beiwerk beisteuerte[2]).

Für diese Breslauer Schaffenszeit des Künstlers bieten die Archivalien der St. Matthiaspfarrei zu Breslau feste Anhaltspunkte dar. So fand ich im Taufbuche von 1722—1739 folgende Einträge: „Anno 1734, den 16. Augusti. Felix Scheffler /:Mahler allhier:/“ ... (als Pathe). Ferner: „Anno 1734, Den 16. Novembris. Hat P.(ater) Sampricht ... ein gestern fruh umb 7. uhr gebohrnes Söhnel getauffet mit nahmen Joseph Anton Ignatz; dessen verehlichte Eltern, in dieser Curatie wohnhaft, heißen: Felix Anton Schöfler /:Hof-Mahler bey ihro Eminentz allhier:/ undt Maria Barbara gebohrne Heygelin; ...“ — Dieses Söhnchen des Künstlers starb bald, wie aus dem Totenbuch von St. Matthias (1722—1766) zu ersehen ist: „Anno 1734, den 21. Novembris ist auf den Kirch-Hoff S. Mathiae abendts feyerlich begraben worden Joseph Anton Ignatz /:sturbe gestern:/ ein Söhnel Felix Anton Schefflers, Hoff-Mahlers ihro Eminenz dem alhiessigen Bischoff.“ Außerdem wird noch „Felix Anton Scheffler /:Burgerl. Mahler:/ ...“, im Taufbuch der genannten Pfarrei unterm 12. Januar 1736 als Taufpathe erwähnt. — Aus der späteren Schaffenszeit des Meisters finden sich in den Taufbüchern von St. Matthias noch folgende Vermerke: „Anno 1738, den 5. Decemb.: fruh um 3 Uhr wurde dem H. Felix Anton Scheffern Mahlern von Seiner Eheliebsten Maria Barbara geb. Heygelin eine Tochter geboren, welche noch selben Tag vom P. Sampricht getauffet worden mit Nahmen Maria Anna Barbara. — Anno 1739, den 2. Martij: H. Felix Anton Schäfler ...“ (als Pathe).

Nach diesen archivalischen Funden läßt sich also Felix Anton Schefflers Aufenthalt in Breslau während des Zeitraumes von 1732 bis 1739 genau feststellen. Im letzteren Jahre malte der Künstler noch das bei der jüngsten Renovation der Breslauer Universität leider nicht wiederhergestellte Plafondfresco, „Christus, die Kranken heilend,“ in der Apotheke des Jesuitenkollegiums, und die Plafondgemälde in der Katholischen Kirche zu Deutsch-Lissa[3]), um darauf für eine Zeitlang nach Brünn zu übersiedeln. Hier war er in der ehemaligen Jesuiten-

(1) H. Lutsch, Kunstdenkmäler Schlesiens, IV. Seite 103.
(2) Vgl. F. Minsberg, Geschichtliche Darstellung der merkwürdigsten Ereignisse in der Fürstenthumer Stadt Neiße. Neiße 1834, S. 174/75.
(3) Schles. Nouvellen-Courier. Breslau 1726.
(4) Ebenda 1730, Nr. 157.
(5) J. Chr. Kundmann: Academiae..., a. a. O. Seite 162—171.

(1) F. B. Wernher, a. a. O. Seite 178.
(2) Vgl. Zimmermann: Beschreibung der Stadt Breslau. Brieg 1774, Seite 141.
(3) Vgl. R. Foerster, a. a. O. Seite 155.

und jetzigen Garnisonskirche in den Jahren 1739 bis 1742 mit der Ausführung des großen Deckenfrescos „Glorifikation Mariens" vollauf beschäftigt[1]). Außerdem schuf er in den folgenden Jahren für dasselbe Gotteshaus das Altarbild „Maria Himmelfahrt". Im Jahre 1744 wurde er von den Minoriten nach Glatz berufen, um in ihrem 1740 erbauten Speisesaale das köstlich stuckierte Gewölbe mit Freskenschmuck zu versehen, wofür er die Summe von 450 Floren erhielt[2]). — In späterer Zeit (1749) kehrte dann Scheffler, der sich seit 1747 in Prag ansässig gemacht hatte[3]), noch einmal nach Breslau zurück, um die von dem fürstbischöflichen Baumeister Bartholomäus Witwer erbaute Totenkapelle des Breslauer Domes mit den Fresken „Tod, Fegefeuer und Gericht" zu zieren[4]). Diese vom Künstler eigenhändig mit seinem Namen und der Jahreszahl 1749 bezeichnet gewesenen Fresken hatten bei dem Dombrande von 1759 sehr gelitten, so daß am Anfang des 19. Jahrhunderts nur noch wenige Spuren der Malereien erkennbar waren. Sie wurden im Jahre 1851 vom Historienmaler Raphael Schall zum größten Teil neu übermalt[5]). Nur auf dem die letzten Dinge, Tod, Gericht, Himmel und Hölle, darstellenden obersten Kuppelfresco ist noch ziemlich viel von Schefflers ursprünglicher Anlage der Komposition erhalten. Besonders die illusionistische Scheinarchitektur und die kühnen Verkürzungen der dargestellten Personen sind hier zu beachten.

Scheffler starb als K. K. Hofmaler in Prag, am 10. Januar 1760, wie sein noch von Dlabacz[6]) auf dem Friedhofe von St. Heinrich gesehener Grabstein verkündete, der auch das genaue Datum seiner Geburt überlieferte. Auf der Vorderseite des barocken Grabmonuments lautete die Inschrift: „Ich, der so oft Christum gemahlet habe, lieg' hie, daß jetzo ich auch mich labe." Auf der Rückseite des Leichensteines stand zu lesen. „Hier liegt der edle, kunstreiche Herr Felix Anton Scheffler, K. K. Hofmaler, ist geboren den 29. August 1701, gestorben den 10. Jänner 1760. Gott lasse ihn selig ruhen."

(1) Vgl. Ernst Hawlik: „Zusätze und Verbesserungen" zu dem Werkchen: Zur Geschichte der bildlichen und zeichnerischen Künste im Markgrafentum Mähren, 1841, Seite 24; ferner: A. Prokop: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Wien 1904, Bd. IV, Seite 1310.
(2) Joseph Koegler: Chroniken der Grafschaft Glatz. 1841, Bd. I, Seite 270; vgl. P. Knoetel: Versuch einer Kunstgeschichte der Grafschaft Glatz, in Vierteljahrsschrift f. Gesch. d. Grafsch. Glatz, Habelschwerdt 1889, Bd. VIII, Seite 311.
(3) Fortsetzung der Nachrichten von böhmischen Künstlern, meistens Ausländer (gesammelt von Joh. Quirinus Jahn (nicht John, wie bei Foerster, a. a. O. Seite 154), in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipzig 1776, Bd. XIX, Seite 320 ff., Bd. XX, Seite 146/47.
(4) Vgl. Der Breslauer Erzähler, 1800, Seite 452; Top, Chron. von Breslau, 1805, Seite 264; Fr. Erdmann: Beschreibung der Kathedralkirche ad St. Joannem . . ., 1850, Seite 129 und A. Schultz: Gesch. d. schles. Maler. Breslau 1882, Seite 134.
(5) Vgl. J. Jungnitz, a. a. O. Seite 91. Über diese Kapelle werde ich in einer Sonderstudie handeln.
(6) Joh. Gottfr. Dlabacz: Allgem. Künstler-Lexikon für Böhmen und z. T. auch für Mähren und Schlesien. Bd. III. Prag 1815, Seite 36.

III.

Johann Franz de Backer.

Der aus Antwerpen stammende Künstler dürfte in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts das Licht der Welt erblickt haben. Er trat zunächst in die Lehre bei dem Antwerpener Maler Andries van Hooff, als dessen Lehrling er in den Jahren 1693/94 nachzuweisen ist[1]). Dann arbeitete er lange, wie Christian von Mannlich[2]) mitteilt, „unter der Aufsicht des berühmten Knellers in London". Gemeint ist der in Lübeck geborene deutsch-englische Bildnismaler Gottfried Kneller, ein damals sehr beliebter Hofporträtist, der sich nach seinen Lehrjahren bei Rembrandt und Bol und nach einem Studienaufenthalt in Italien, im Jahre 1674 in London niedergelassen hatte. Offenbar noch im ersten Dezennium des 18. Jahrhunders wurde Johann Franz de Backer an den Hof des kunstsinnigen Kurfürsten von der Pfalz, Johann Wilhelm, jedenfalls im Gefolge der Maler Adriaen van der Werff, van Douven, Weenix, Ruysch usw., nach Düsseldorf berufen. Im Wetteifer mit den Höfen zu Versailles, Dresden, Braunschweig, Cassel hatte hier Johann Wilhelm seit dem Jahre 1690 begonnen, eine Gemäldegalerie anzulegen, für die er mehrere niederländische Meister beschäftigte[3]). 1704 erbaute er ein eigenes Galeriegebäude in Düsseldorf[4]). Als Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm schuf Johann Franz de Backer eine Reihe von Porträts[5]). Nach dem

(1) Vgl. U. Thieme und F. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1908, Bd. II, Seite 324 (Conrad Buchwald).
(2) Christian von Mannlich: Beschreibung der Churbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu Schleissheim, München 1805, Bd. I, Seite 35.
(3) Vgl. L. Häusser: Geschichte der rhein. Pfalz nach ihren polit. u. lit. Verhältnissen. Heidelberg 1845, Bd. II, Seite 841.
(4) Vgl. Siegmund von Riezler: Die Kunstpflege der Wittelsbacher. Festrede zur Vorfeier des 90. Geburtstages Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold, gehalten in der öffentl. Sitzung d. K. Akademie d. Wissenschaften am 8. März 1911. München 1911, Seite 13; über die Schicksale der Galerie vgl. Theodor Lewin: Beiträge zur Gesch. der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg (Aus dem Königlichen bayerischen Staatsarchive) in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Düsseldorf 1911, Seite 119.
(5) Vgl. Chr. von Mannlich: a. a. O. Bd. II, Nr. 524: „Brustbild einer jungen Frau, auf Holz; Nr. 530: Brustbild eines Mannes mit einem Hut, welcher mit Edelsteinen besetzt; Nr. 1058: Brustbild eines geharnischten jungen Mannes mit einem Schnurbart"; vgl. Fortgesetzte Beschreibung der Königlich-Baierischen Gemälde-Sammlungen. Von dem Verfasser der zwei vorhergehenden Bände. III. Band. Enthaltend die Gemälde zu Schleissheim und Lustheim. München 1810, Seite 216: Nr. 2388: „Brustbild eines schwarz gekleideten jungen Mannes mit einer Hand."

Tode des Kurfürsten (1716) übersiedelte er zunächst im Gefolge der verwitweten Kurfürstin Anna Loisia de' Medici an den Hof ihres Vaters, Cosimo III. De Backers im Jahre 1721 in Rom gemaltes Selbstportait erhielt in der Sonderabteilung des Malerbildnisse der Florentiner Uffizien einen Ehrenplatz[1]).

Nicht lange nachher berief ihn Johann Wilhelms Bruder, der kunstverständige Fürstbischof von Breslau, Franz Ludwig von Pfalz Neuburg, nach Breslau. Hier ist des Malers Tochter bereits im Jahre 1724 nachweisbar[2]). Johann Franz de Backer scheint hier zunächst mit Porträtaufträgen von seiten der Breslauer Honoratioren bedacht worden zu sein. So malte er unter anderem im Jahre 1725 ein Bildnis des kaiserlichen Rates Daniel Riemer von Riemberg, das in einem Stich von Bartholomäus Strahowsky vervielfältigt wurde[3]).

In den Jahren 1725/26 stellte der Künstler zwei große Ölgemälde für die Ceslauskapelle der Breslauer Dominikanerkirche fertig. Das eine stellt den Titularheiligen dar, wie er einen tartarischen Knaben tauft; das zweite, wie er einen andern vom Tode auferweckt. Der Künstler erhielt aus der Kirchbaukasse und vom Prinzen Constantin Sobiesky für jedes dieser Bilder 257 Fl. 30 kr. ausgezahlt[4]). Ebenfalls im Jahre 1726 vollendete der Meister, was bisher nicht feststand, für die von seinem Gönner Franz Ludwig in den Jahren 1715—24 erbaute kurfürstliche Kapelle die beiden großen das letzte Abendmal und das Opfer des Melchisedek darstellenden Wandgemälde, wie aus J. G. Steinbergers Breslauischem Tagebuch[5]) hervorgeht: „Anno 1726. Hat Herr Franciscus de Backer, berühmter Kunstmahler von Antwerpen gebürtig, in des Curfürsten von Trier neu erbaute Capelle an der Johannes Kirchen aufm Dohm, die 2. Haupt Gemählde mit grossem Fleiss gemahlet, und recht kunstreich verfertiget. Wesshalben Ihro Durchlaucht Ihn zu Dero Hoff Mahler ernennet, und mit einer goldenen Gnadenkette, und Madaille beschencket." — Aus derselben Quelle[6]) wird uns ein anderes, bisher unbekanntes und im Jahre 1727 entstandenes Werk de Backers bekannt: „Anno 1727, d. 21. Mertz. Dieser Tagen hat Herr Frantz De Backer Curfürstl: Trierischer Cammer- und Hoff-Mahler ein schönes Altar Blat vor die Capelle des Hohen Teutschen Ordens zu Freudenthal verfertiget, nebst dem Bild, so oben im ged: Altar gehöret: Es repraesentiret Unseren Sterbenden Heyland am Creutz; gleichwie nun solches Gemälde sehr natürlich, mit einer großen Keckheit ausgearbeitet ist, also hat man diese neu verfertigte Gemälde, in dem grossen Saal des allhiesigen Bischoff-Hoffes, indessen auffgemachet, allwo sie von allen Kennern admiriret worden." Im Kapitelssaal des Freudenthaler Schlosses hängt überdies ein prachtvolles, lebensgroßes Porträt des Breslauer Fürstbischofs Franz Ludwig, das diesen als Hoch- und Deutschmeister (1694—1724) darstellt, und das zweifellos von der Hand des fürstbischöflichen Hofmalers de Backer und aus derselben Zeit stammt. — Mit der Jahreszahl 1727 bezeichnet ist das Gemälde der „Immaculuta Conceptio"; das sich früher in der St. Mauritiuskirche zu Breslau befand, und auf dem sich der Künstler als „Principis palatini et Electoris Trevirensis Pictor" bezeichnet hat[1]). Derselben Entstehungszeit gehören zwei andere, aus derselben Kirche stammende Gemälde, nämlich eine Himmelfahrt Mariens und die Darstellung des guten Schächers Dismas, an, welche der Erzpriester und Pfarrer von St. Mauritius, Franz Dismas Tichy, zusammen mit der vorher erwähnten „Unbefleckten Empfängnis" bei dem Künstler bestellt hatte[2]). — Im Jahre 1728 entstand ein weiteres großes Altarbild de Backers, dessen Urheberschaft bisher nicht authenisch belegt war, und um die noch Hans Lutsch[3]) die beiden Maler de Backer und Peter Brandel aus Prag sich streiten ließ. Der „Schlesische Nouvellen-Courier" Breslau 1728, eine in kunsthistorischer Beziehung bisher wenig, oder gar nicht ausgenutzte wichtige Quelle, berichtet hierüber folgendermaßen: „Breslau, den 26. Julii. Demnach Ihro Hochwürden, der Herr Prälat des berühmten Stifts Braunau zur Ehre der heil. Hedwigis, unseres Landes grosser Schutz-Patronin, eine schöne Kirche zu Wahlstadt erbauen lässet; so ist selbter auch besorget gewesen, sothane Kirche mit einem schönen Gemälde zum Altar-Blatte zu ziehren: Dannenhero ist die Verfertigung dieses so grossen Werckes dem Herrn Francisco de Backer, von Antwerpen gebürtig, Sr. Chur.-Fürstl. Durchl. von Trier Cammer-Mahlern anvertrauet worden, dessen künstliche Ausführungen sich nicht allein schon hier auf dem Thum in der Chur.-Fürstl., prächtigen Capellen, sondern auch in Italien, Portugal, Engel-

(1) Vgl. U. Thieme u. Becker, a. a. O. Seite 324.
(2) Breslau, Taufmatrikel der Dompfarrei, Anno 1724, 19. Januar: als Patin Jungfer Maria Elisabetha Bakerin.
(3) Vgl. A. Schultz, a. a. O. Seite 17.
(4) Ebenda.
(5) Band I (1601—1738), Breslau, Univ.-Bibliothek, Schles. Gesch. Hs. IV. fol. 9. 2a. Seite 2556.
(6) Ebenda, Seite 2569.

(1) Vgl. A. Schultz, a. a. O. Seite 17.
(2) Diese drei Gemälde befinden sich jetzt im fürstbischöflichen Diözesanmuseum zu Breslau.
(3) H. Lutsch: Kunstdenkmäler Schlesiens. III., Seite 282.

land und Teutschland ziemlicher massen bekannt gemacht: Gleichwie nun gleich-ermeldter Herr de Backer, dieses Bild wirklich geendiget, also ist solches von verschiedenen Liebhabern und Kennern mit großer Satisfaction bereits gesehen und admiriret worden: Das Stück ist über 12 Ellen hoch, und stellet vor, die heilige Hedwig, wie sie auf der Wahlstadt unter den Todten ihren Sohn suchet und findet: dieses ist eine Materie so zur Ausführung Ordonanz und Kunst erfordert hat: Weillen aber dieses Gemälde auf etliche Tage in der heil. Creutz-Kirche auf dem Thum mit gnädigster Erlaubnis aufgehencket wird, bis solches auf Ordre Ihro Hochwürden des Herrn Prälatens von Braunau weg geführet werden soll: So wird einem jeden Liebhaber dieser so noblen und schönen Kunst frey stehen, dieses so wohl verfertigte Gemählde zu sehen. — Bresslau, den 29. Julii. Nachdem das schöne Gemälde, so der Franciscus de Backer, Sr. Chur.-Fürstl. Durchl. zu Trier Cammer-Mahler, vor das Hochwürdige Stift zu Braunau verfertiget, in der heil. Creutz-Kirche auf dem Thum indessen aufgemachet worden: So ist dieser Tagen ein grosser Zulauff von allen hier ortigen Liebhabern in dieser Kirche gewesen, dieses schöne und wohlausgeführte Werck zu admiriren, gestalten diejenige, so eine Käntnuss von der Mahlerey haben, einmüthig der Gedancken seyn, dass man in gantz Schlesien nichts dergleichen Ausgeführtes finden dürfte."[1])

In derselben Zeit dürfte de Backer auch das riesige, trefflich komponierte, die Kreuzerhebung durch die heilige Kaiserin Helena darstellende Gemälde geschaffen haben, das ehemals den zweiten (barocken) Hochaltar der Breslauer Kreuzkirche zierte[2]), und das jetzt, unverdientermaßen dem Blicke des Kunstfreundes entrückt, hoch oben an der Westwand des Musikchores der genannten Kirche, linkerhand neben der Orgel, hängt. Als „Churfürstlich Mayntzischen Hoffmahler" finde ich des Künstlers Namen in der verstümmelten Form „Frantz von Peckert" in der Taufmatrikel der Breslauer Dompfarrei unterm 6. Februar 1732 als Paten eingetragen. In diesem Jahre schmückte de Backer im Auftrage des Abtes von St. Vincenz, Franz Binder, den südlichen, von der Klausur bis zur Kirche reichenden Flügel des unteren Kreuzganges mit sieben Darstellungen aus dem Leben des heiligen Ordenspatrones Norbertus, die im folgenden Jahre um einige Blätter vermehrt wurden[1]). Sie sind leider nicht mehr erhalten. 1733 verlor de Backer seine treue Lebensgefährtin durch den Tod, welche am 19. November in St. Adalbert begraben wurde[2]). Noch heute ist ihr in der Nordwand des Kirchenschiffes eingelassenes, aus Priborner Marmor angefertigtes, oben mit einer Urne und unten mit einem Totenkopf geziertes Grabdenkmal zu sehen, dessen Inschrift auf das unruhevolle Wanderleben des Meisters ein Licht wirft. Sie lautet: „D. O. M. /Steh' Wandersmannn betrachte mich. /Da liege nun begraben ich. /Anna Marta Magdalena de Backerin, /gebohrne Bischoffin. Antwerpen gab mich dieser Welt, /Breslau dem Tod mich zugesellt /den 17. November 1733. /Mein Leben war ein Wandern /von einer Stadt zur andern. /Vergesse der Verstorbenen nicht; Sag: Es leuchte ihr das ewige Licht."

Wann Johann Franz de Backer das Zeitliche segnete, habe ich vorderhand nicht ermitteln können. Er soll noch 1749 am Leben gewesen sein[3]).

Wie reich an seinen Schöpfungen die ehemals zahlreichen Breslauer privaten Kunstsammlungen waren, möge die folgende Zusammenstellung erweisen. Nach Daniel Gomolckys[4]) Mitteilung enthielt das Breslauer Kunstkabinett des Grafen Karl Johann Emmerich von Berg und Herrendorf folgende Stücke von seiner Hand: „Nr. 15. Ein Brust-Bild von einem Weibs-Bild, von Frantz de Backer. — Nr. 27. Ein Weibels Brust-Bild von Frantz de Backer. — Nr. 28. Ein in die Höhe sehender Weibes-Kopff mit der Brust, von Frantz de Backer. — Nr. 29. Zwey sehr stark gemahlte Apostel-Köpff, von eben der Hand. — Nr. 33. Ein altes Weib, welches singet, von Frantz de Backer. — Nr. 34. Ein alter Mann, so an einem Rosenkranze bethet, von Frantz de Backer. — Nr. 52. Zwey Köpffe von antiquen alten Männern, von

(1) Hierzu schreibt J. G. Steinberger (a. a. O. Bd. I, Seite 2589) ganz ähnlich und erwähnt die Wohnung des Künstlers: „Hr. de Backer logierte aufm Neumarckt in 3 Huffeisen."
(2) Vgl. K. Chr. Nencke: Breslau, ein Wegweiser für Fremde und Einheimische, Breslau 1808, Seite 81: „Im Hintergrunde des Presbyterii ist der Hochaltar, dessen Blatt von einem vortrefflichen Meister, eine Kreuz-Erhebung zeigt." Vgl. Friedrich Erdmann: Beschreibung der Kathedralkirche ad St. Joannem und die Kirche zum heiligen Kreuz auf der Dominsel zu Breslau, 1850, Seite 157: „Das sehr große hohe Altarbild stellt die Auffindung des heiligen Kreuzes vor und ist leider dem Auge zu weit entrückt. Die überirdische Handlung hat einen guten Meister gefunden, dessen Name, so wie die Zeit der Verfertigung jedoch nicht ermittelt werden kann"; vgl. A. Schultz, a. a. O. Seite 17.

(1) Franz Xaver Görlich: Urkundliche Geschichte der Prämonstratenser ..., Breslau 1841, Seite 159.
(2) Begräbnis-Buch bei der Curatial-Kirche zu St. Adalbert in Breslau (1700–1797): „Anno 1733. Nov. 19. hujus. Sepulta est Anna Maria Magdalena De Backertin in Ecclesia nostra penes Stm Joannem Nepomuc: ex novo foro."
(3) Vgl. U. Thieme und Becker, a. a. O. Seite 324.
(4) Daniel Gomolky: Dess kurtz-gefassten Innbegriffs der vornehmsten Merckwürdigkeiten von der Kayser- und Königl. Stadt Bresslau, in Schlesien, Zweyter Teil; Bresslau 1735, Seite 55.

Frantz de Backer. — Nr. 61. Die Heil. Anna, von Frantz de Backer. — Nr. 62. Ein alter Mann im Profil, von Francesco de Backer. — Nr. 71. Ein Weibs- und Manns-Kopff in Profil, von Frantz de Backer. — Nr. 72. Sechs kleine Köpffe auf allerhand Art gemahlet, und sehr keck touchiret, von eben diesem Authore. — Nr. 73. Ein Kopff, so einen Philosophum vorstellet, von eben diesem Authore. — Nr. 74. Ein schöner Kopff auf Kreiden-Grund gemahlet, von eben diesem Authore. — Nr. 75. Das Porträt, vom Hr. Frantz de Backer, von seiner eigenen Hand. — Nr. 76. Vier Schizzi, von eben seiner Hand. — Nr. 82. Sechs Portraits von Hr. de Backer. — Nr. 86. Ein alter Manns-Kopff, sich auf eine Hand stützend, von Frantz de Backer." Endlich erwähnt Gomolcky[1]) „eine Venus, die dem Cupido die Augen verbindet, hat der berühmte sich jetzt (1733) allhier aufhaltende Kunst-Mahler Herr Joann Frantz de Backer verfertiget. Anderer Stücke zu geschweigen". Im Kunstkabinett des Herrn Ernst Benjamin von Löwenstädt, Edlen von Ronneburg befanden sich laut Kundmanns[2]) Hinweis mehrere Bilder de Backers; darunter eine kleine Landschaft. Andere Arbeiten dieses Meisters besaß Johann Georg Pauli[3]) aus Dresden. Diese Schöpfungen des niederländischen Meisters, die also ehedem in stattlicher Anzahl in Breslau vorhanden waren, sind anscheinend unwiederbringlich verschollen. Es wäre jedoch nicht völlig ausgeschlossen, daß sich das eine oder andere derselben in oder außerhalb Schlesiens noch auffinden ließe.

IV.

Christian und Georg Wilhelm Neunhertz.

Die Neunhertz scheinen eine alteingesessene Breslauer Familie gewesen zu sein. So wird bereits unterm 8. Juni des Jahres 1598 im Trauungsbuch der Breslauer Dompfarrei erwähnt: „Ad S. Egitium: Petrum Neunhertz Petri Neunhertzes filium . . ." — In der Taufmatrikel der Breslauer Dompfarrei fand ich ferner folgende Einträge: „Anno 1683. 6. Oct. Ist getauffet worden Maria Barbara, der Vatter Herr Christian NeunHertz, Mahler auf dem Dohm, die Mutter Maria Magdalena . . ." — Ferner: „Anno 1688, 13. Februarius: Ist Michael Leopoldt Neunhärtz getauft worden. Der Vatter Christianus Neunhärtz vornehmer Mahler aufm Dohm, die Mutter Maria Magdalena." Diese war bekanntlich Michael Lucas Leopold Willmanns Tochter. — Taufmatrikel der Breslauer Dompfarrei: „Anno 1689, 11. Majus. Ist George Wilhelm Neunhertz getauft worden, der Vatter Christian Neunhertz Mahler aufm Dohm, die Mutter Maria Barbara . . ." — Christian Neunhertz starb offenbar eines plötzlichen, gewaltsamen Todes, wie aus J. G. Steinbergers Breslauischem Tagebuch[1]) zu ersehen ist: „Anno 1689, den 12. July früh um 2. Uhr, hat sich Cristian Neunhertz, Portrait-Mahler auf dem Dohm in dem grossen Hoff wohnhafft, verloren, unwissendt, wo Er hin kommen, die Muthmassung war: Weil Er mit schwermüthigen Gedancken beladen, auch in dem blosen Hembde sich verloren, und die Ringe von den Fingern abgezogen, und solche nebst den Kleydern hinterlassen, dass Er in die Oder gelauffen und ertruncken, man hat weiter nichts mehr von Ihme gesehen noch gehöret." — Über das Schaffenswerk dieses schlesischen Malers ist bisher wenig bekannt geworden. Von seinen Porträts hat Alwin Schultz[2]) einige, nämlich jenes der Eleonora Charlotte, Herzogin von Würtenberg-Oels, Joh. Tscherning sc.; ferner das der Anna Elisabeth, Herzogin von Würtenberg-Oels (idem sc.) und der Sibylla Maria, Herzogin von Würtemberg-Oels (idem sc.) nachgewiesen. Christian Neunhertz war Hofmaler des Cardinals Friedrich von Hessen. Vermutlich war er an der Ausmalung der von diesem erbauten St. Elisabethkapelle[3]) des Breslauer Domes (beg. 1680) beteiligt, und er scheint auch das treffliche Porträt des genannten Fürstbischofs gemalt zu haben, das ehemals im Oberamtshaus auf dem Blücherplatz hing, und das jetzt im Lesesal des fürstbischöflichen Diözesanarchivs aufbewahrt wird.

Christians zweiter Sohn Georg Wilhelm, der also, was bisher unbekannt war, am 11. Mai 1689 in Breslau das Licht der Welt erblickte, trat bei seinem Großvater Willmann in die Lehre und wurde später ein gesuchter Kirchenmaler, dessen Schaffenswerk eine systematische kunsthistorische Behandlung verdienen würde. Seine weitere Ausbildung als Maler genoß er nach Willmanns Tode (26. Aug. 1706) bei dessen Stiefsohne Johann Christoph Lischka, der selbst Schüler Willmanns gewesen war. Offenbar zusammen mit diesem übersiedelte er im Jahre 1724 nach Prag, wo er unter anderem die Strahower Kirche ausmalte[4]). Johann Quirinus Jahn sagt von ihm: „Er hat sonst vieles in

(1) Ebenda, Seite 66.
(2) J. Chr. Kundmann: Promtuarium. a. a. O. Seite 58.
(3) J. Chr. Kundmann: Academiae, a. a. O. Seite 422.

(1) J. G. Steinberger, a. a. O. Bd. I, Seite 2176.
(2) A. Schultz, a. a. O. Seite 111.
(3) Vgl. B. Patzak: Die Elisabethkapelle des Breslauer Domes, Die christliche Kunst, München 1915, XI, Seite 298—310; Seite 325—332; für das Castrum Doloris des am 19. Februar 1682 verstorbenen Cardinals malte Christian Neunherts unter anderem die allegorischen Gestalten der christlichen Tugenden. Vgl. Breslau, Diözesanarchiv, Hs. III. b. 4.
(4) Joh. Quirinus Jahn, a. a. O. Seite 144.

Böhmen, in Schlesien und in Pohlen, meistens in Fresco, bisweilen aber auch in Oel gemalt. Er war von reicher und geschwinder Erfindung, dergestalt, daß seine Gemälde eher Entwürfe als ausgemalte Vorstellungen abgaben. Seine Farbenmischung ist etwas schmutzig. Er hat auch etliche Blätter in Kupfer geätzt. Ungefähr um 1750 ist er gestorben." — Von seinen schlesischen Arbeiten sind folgende bekannt geworden. In der in den Jahren 1727—29 von dem Liegnitzer Baumeister Johann Jakob Scherhofer erbauten Klosterkirche der Ursulinerinnen zu Liebenthal malte er an der Decke des Mittelschiffes und an den Gewölben der Seitenchöre Frescodarstellungen aus dem Leben des hl. Benedictus[1]). Seine umfangreichste bildmalerische Tätigkeit entfaltete er in der in den Jahren 1728—34 unter der Regierung des Abtes Innocentius Fritsch erbauten Zisterzienserordenskirche „Mariä Heimsuchung" in Grüssau bei Landeshut[2]). Noch im Jahre 1733 begann er die Ausführung der riesigen Frescodekoration. Das ergibt sich aus dem Taufbuch[1]) der Pfarrei Grüssau, wo er unterm 14. Dezember ausdrücklich als vornehmer Maler „Beim Hochfürstl: Closter-Gestifft Grüssaw" bezeichnet wird. Da die Kirche am 2. Juli 1735 geweiht wurde[2]), so waren diese Arbeiten um jene Zeit offenbar in ihrer Hauptsache vollendet. Bisher wurden diese Gemälde nur „angeblich" Georg Wilhelm Neunhertz zugeschrieben[3]). Kurz darauf, im Jahre 1736 schuf der Künstler die Plafondmalerei der Stiftsbibliothek zu Sagan[4]). Auch die Fresken der im Jahre 1738 an der Grüssauer Marienkirche erbauten Fürstengruft sind, was bisher nicht bekannt war, sein Werk, wie sich aus der alten Ordenschronik[5]) authentisch nachweisen läßt. Undatiert ist bisher sein über dem Schwibbogen der katholischen Pfarrkirche zu Bunzlau gemaltes Kruzifix[6]).

Bernhard Patzak-Breslau.

(1) Fr. X. Görlich: Das Benediktiner-Jungfrauenkloster Lichtenthal . . . Breslau 1864, Seite 88.
(2) Breslau, Diözesenarchiv, Hs. V, 25a: Grüssovium (Nachrichten über Äbte, Gründer, Kirchen. — Ecclesia.): „Picturae in omnes Ecclesiae fornices penicillo Neunhertz Wratislavieni Michaelis Willmann olim Discipuli dispertitae Synopsis."; Samuel Leopold Hahn: Das wieder lebende Grüssau / Dass Neueröffnete Gnaden-Hauss der allerseeligsten Jungfräulichen Mutter Gottes Mariae . . ., Schweidnitz 1735, Seite 37; Augustinus Milewski: Erklärung sämtlicher Frescomalereien zu Grüssau, Landeshut 1856, Seite 24.

(1) 1733, 14. Decemb. „. . . vnd die Edle Hochedle und tugendgelobte fraw Johanna Theresia, des Edlen ehren-Vesten und kunstreichen H: George Wilhelm Neun-Hertz vornehmen Mahlers Beim Hochfürstl: Closter-Gestiefft Grüssaw fraw Ehe gemahlin. p."
(2) J. G. Steinberger, a. a. O. Bd. I, Seite 2768.
(3) Vgl. L. Burgemeister in: G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1906, Seite 163, 64: „Die Decken durchaus bemalt, angeblich von G. W. Neunherz."
(4) Joh. Gust. Büsching: Bruchstücke einer Geschäftsreise durch Schlesien, unternommen in den Jahren 1810, 11, 12. Bd. I, Breslau 1813, Seite 122: „Die Decken sind al Fresco von einen Maler Neunherz im Jahre 1736 gemalt."
(5) Breslau, Diözesenarchiv, Hs. V, 25a. Grüssovium: „De Sacellis Ducalibus . . Capella dextera intrantibus in Coppola /: quas ambas hinc decoramentis inauratis distributis Neunhertz pinxit:/ . . ."
(6) Bergmann, Chronik von Bunzlau, Seite 7.

REZENSIONEN

ALEXANDER MAYER, Die Genreplastik an Peter Vischers Sebaldusgrab. Herausgegeben im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Leipzig 1911.

Es hat den Anschein, als ob sich das Interesse an Peter Vischer stärker belebt. Denn in dieser Zeitschrift allein ist in jüngster Zeit nicht weniger als viermal von ihm die Rede gewesen (Braun, Joel, Simon und Verfasser). Unter solchen Umständen ist es vielleicht gerechtfertigt, hier eine kurze Anzeige eines Vischer-Buches nachzuholen, welches als Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft eine Art Privatdruck gewesen und daher vielleicht nur einem beschränkteren Kreise bekannt geworden ist.

Die Stärke dieses Buches liegt in seinen Abbildungen; der Text dagegen ist von großer Dürftigkeit und umfaßt schon äußerlich keine 14 Folio-Seiten, auf denen selbstverständlich das vielumstrittene Problem der Schöpfer des Sebaldusgrabes nicht gründlich behandelt werden kann, zumal jede Seite noch von mehreren Abbildungen in Anspruch genommen wird. Der Verfasser begnügt sich mit einigen mehr zufälligen Bemerkungen, die sich bald auf Allgemeines, bald auf Einzelheiten beziehen. Schon seine Literatur-Angabe zeigt in ihrer Unvollständigkeit deutlich genug, daß er sich garnicht die Mühe gegeben hat, die Vorarbeiten gründlich zu studieren, was umso weniger zu entschuldigen ist, als die Vischer-Literatur sich immerhin noch in solchen Grenzen hält, daß sie ein Einzelner in absehbarer Zeit bewältigen kann. Das hat denn auch zur Folge, daß sein Text durchaus nicht eine kurze inhaltreiche Zusammenfassung unseres Wissens über das Sebaldusgrab ist, sondern mehr die nächstliegenden Tatsachen behandelt, untermischt mit gelegentlichen eigenen Gedanken. Das ist umso bedauerlicher, als zweifellos fürs erste keine solche Gelegenheit wiederkehren wird, an der Hand eines erschöpfenden Bilder-Materials die Klein-Plastik des Sebaldus-Grabes zu behandeln.

Das Resultat des Mayerschen Textes ist das, daß der alte Vater Peter das Grab eigentlich allein geschaffen habe, die Mitarbeit seines gleichnamigen Sohnes soll sich nach ihm lediglich auf zwei einzeln gegossene Tugenden und die vier Leuchterweibchen beschränken. Das ist nun die Rückständigkeit auf die Spitze getrieben, denn längst hat sich der Gedanke durchgesetzt, daß gerade Peter Vischer dem Jüngeren eine umfangreiche und entscheidende Mitarbeit zuzuweisen sei. Mayer hat nur auf die beiden Inschriften von 1508 und 09 geachtet und sich durch diese den Blick völlig trüben lassen; denn wenn es auch in diesen Inschriften heißt „ein Anfang durch mich, Peter Vischer 1508" und „gemacht von Peter Vischer 1509", so werden sie doch geradezu korrigiert durch die abschließende Inschrift von 1519, in der es heißt „Petter Vischer purger zu Nurmberg machet das Werk mit seinen Sunnen". Aber auch wenn wir diese letzte und abschließende Inschrift nicht besäßen, so würde nicht nur der Stil der antikisierenden Einzelheiten gegen den Vater zeugen, sondern wir haben auch noch die anderen handschriftlichen Überlieferungen des 16. Jahrhunderts, in denen es ausdrücklich heißt, daß Peter Vischer der Jüngere „den mehren Theil getan habe, dann Er mit der Kunst Seinen Vatter übertraf". Und ganz ähnlich hat sich bekanntlich Rößner geäußert, der es wirklich wissen mußte, denn er hatte ja das Metall für das Grabmal geliefert. Endlich kommt auch das bekannte Zeugnis Neudörffers in Betracht. Aber von all diesem abgesehen, weiß jeder Kenner der Vischerschen Kunst, daß in dem Sebaldusgrabmal völlig unvermittelt ein grundverschiedener Stil auftaucht, der mit der Vischerschen Vergangenheit in allen wesentlichen Punkten nichts mehr zu tun hat. Stofflich betrachtet ist es der geradezu ungeheure Reichtum an antikischen Einzelheiten, der hier plötzlich herein bricht in einer solchen Fülle und Buntheit, daß jegliches Erklärertum vorläufig versagt; es ist geradezu eine Illustration des Neudörfferschen Wortes, daß der junge Peter seine Lust an Historien und Poeten gehabt habe. Und künstlerisch ist es der völlig veränderte Stil, der mit allem vergangenen nichts zu tun hat und sich selbst in solchen Äußerlichkeiten wie dem unverschnittenen Guß in bewußten Gegensatz zur früheren Technik stellt. Alles das sind Eigenschaften, deren völlig unvermitteltes Hervorbrechen man gewiß nicht bei einem mehr als 50jährigen erwarten wird, sondern es ist vielmehr die Eigenart der Jugend, sich einer neuen Sache so völlig hinzugeben. Auch Mayer hat den Abstand des Sebaldusgrabes von allen früheren Werken empfunden und darum eine Italienreise des alten Vaters postuliert. Aber viel natürlicher ist es, mit anderen Vischerforschern an eine Italienfahrt des Sohnes zu glauben, für die überzeugende Anzeichen vorhanden sind. Des Vaters Stil hätte jedenfalls

niemals diesen jugendlichen Überschwang angenommen, und auch die kaum zu übertreffende Freude an der Darstellung des nackten Körpers spricht durchaus für eine jüngere Generation!

Mayer läßt sich nun herbei, dem jüngeren Peter Vischer wenigstens sechs Figuren zuzuweisen, nämlich die vier Leuchterweibchen und zwei Frauengestalten am Sockel. Aber schon auf Grund dieser Zuschreibung müßte man sofort weitere vornehmen, denn in ihnen spricht sich ein so klar umschriebener Stil aus, daß man gleich eine Fülle weiterer Einzelfiguren anreihen müßte. Es ist auch sehr zu bedauern, daß Mayer es unterlassen hat, einmal von den späteren beglaubigten und allgemein anerkannten Werken des jüngeren Peter Rückschlüsse auf seine Beteiligung am Sebaldusgrab zu machen. Die Hand des Sohnes arbeitet so bestimmt, so elastisch und anmutig, daß es keine großen Schwierigkeiten bietet, sie auch in der Kleinplastik des Sebaldusgrabes wieder zu erkennen. Wenn Mayer diesen Weg betreten hätte, so hätte er ohne Frage in den vier großen Reliefs der Sebaldus-Legende die Hand des jüngeren Peter nicht verkannt. Denn nicht nur gibt es vom Vater nichts irgendwie vergleichbares, sondern der Stil ist in der leichten, gefälligen Kompositonsart wie in den Einzelheiten der Gewandung und Körperhaltung völlig der der Plaketten usw., vergl. z. B. die weibliche Figur bei Daun Abb. 26 mit Daun Abb. 49, wo man denselben Typus einmal mit und einmal ohne Kleider vor sich hat. Neues Vergleichsmaterial hat die Abhandlung von Braun in diesen Monatsheften VIII, 2, gebracht. Man muß sich einmal Braun Abb. 1 mit Daun Abb. 23 und 26 zusammenlegen. Der Somnus auf der Berliner Federzeichnung des jüngeren Peter zeigt eine unwidersprechliche Verwandtschaft mit dem Sebald bei Daun, Abb. 23 oder 26 (Reliefs der Sebaldus-Legende): die Beinstellung, die Armhaltung, die abgerundete Haltung usw. ist alles entsprechend. Ja selbst die Komposition der vier Figuren, von denen die beiden inneren auf einer leichten Erhöhung stehen, die beiden äußeren mit einer ganz bestimmten Rundung die Gruppe einschließen, entspricht sich.

Diese vier großen Reliefs der Sebaldus-Legende sind darum auch schon längst für den jüngeren Peter in Anspruch genommen. Selbst der vorsichtige Weizsäcker hat sich hiermit einverstanden erklärt. Gerade die Beziehungen zwischen ihnen und den beglaubigten Werken des jüngeren Peter sind so eng und so vielfach, daß keine Zweifel obliegen. Geht man nun von dieser Erkenntnis weiter, so ergeben sich wieder reichlich Beziehungen zwischen den vier großen Reliefs der Sebaldus-Legende und der figürlichen Kleinplastik an den Sockeln. Vergl. z. B. Mayer S. 17 (die Frau vom Eiszapfenwunder) mit Taf. 9 (das Konzert).

In den beglaubigten Werken des jungen Peter findet man überall einen untersetzten gerundeten Typus. Wer hier die vier großen Reliefs mit Mayer Taf. 2, 4, 9, ferner etwa der Weimarer Allegorie, den Tintenfässern, den Plaketten usw. (Abb. sämtlich bei Daun) vergleicht, der wird deutlich sehen, daß hier eine Hand am Werke ist und zwar eine Hand, die scheinbar mühelos arbeitet.

Solche Zusammenhänge zwischen der Kleinplastik des Sebaldusgrabes und den beglaubigten Werken Peter Vischers lassen sich mühelos in größerer Zahl zusammen stellen, und es ist zu bedauern, daß Mayer die Beteiligung des jüngeren Peter mit einer einzigen Seite abtun zu können glaubte; dies umsomehr, als der jüngere Peter eine der ursprünglichsten Begabungen des 16. Jahrhunderts gewesen ist. Es ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man ihn wegen der ungewöhnlichen Sicherheit seiner Hand mit dem jüngeren Holbein vergleicht.

In Summa ist daher von dieser Veröffentlichung zu sagen, daß ihr Text rückschrittlich ist und ihre Bedeutung hauptsächlich in den überaus instruktiven 73 Abbildungen beruht. Zu bedauern ist nur, daß uns der erste gotische Entwurf zum Sebaldusgrab von 1488 nur in zwei kleinen Ausschnitten vorgeführt wird, denn von diesem gibt es in der ganzen Vischer-Literatur keine annähernd genügende Gesamtwiedergabe.

Mayer hat bald darauf im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. VIII noch zweimal Gelegenheit genommen, sich mit Vischer zu beschäftigen. S. 178ff. schreibt er ihm ein Bronzerelief der Taufe Christi in der Augsburger St. Moritzkirche zu. Ich kenne das Werk nicht, aber nach der Wiedergabe zu urteilen und danach, daß es lediglich eine zusammengestoppelte Kompilation Vischerscher Motive, noch dazu aus weit entfernten Perioden des Künstlers ist, möchte ich es entschieden ablehnen. Es ist das Werk eines Gießers dritten Ranges, der den Nürnberger Meister einfach bestohlen hat.

Seite 263 der genannten Zeitschrift behandelt Mayer dann noch einmal die Entwicklung Peter Vischers des Älteren. Wenn er sich nun im allgemeinen auch auf den Grundlinien seines früheren Werkes bewegt, so muß man doch anerkennen, daß er hier ungleich tiefer in den Stoff eindringt. Dabei glücken ihm auch verschiedene

Zuschreibungen, die mit größter Genugtuung zu begrüßen sind. Z. B. weist er den Einfluß des Meisters E. S. auf die Platte des Bischofs Johann von Roth in Breslau (Daun Abb. 6) schlagend nach. Ferner glückt ihm die Feststellung, daß die Figur des Hl. Sebald, welche der Figur des alten Peter auf der anderen Schmalseite des Grabes entspricht, das charaktervolle Haupt des Sebald Schreyer trägt; S. hatte sich bekanntlich um das Zustandekommen dieses Werkes in hohem Maße verdient gemacht. — In dieser neuen Arbeit entschließt sich Mayer auch, dem jungen Peter die acht kleinen Medaillonköpfe in den Zwickeln der vier großen Reliefs aus der Sebalduslegende zuzuschreiben, welche schon Seeger dem jüngeren Peter zugewiesen hatte. Wer nun aber diese schönen Medaillonköpfe in ihrer weichen, unverschnittenen Art und Modellierung mit den Genrefiguren des Sebaldusgrabes vergleicht, etwa mit dem Fabelwesen (Mayer, Genreplastik S. 21) oder mit der Allegorie der Vergänglichkeit (ib. Taf. II), der wird nicht umhin können, in beiden Gruppen dieselbe Hand zu erkennen und von diesen Medaillonköpfen ausgehend einen neuen Hinweis finden, daß die Genreplastik des Sebaldusgrabes ganz überwiegend aus den Händen des jungen Peter hervorgegangen sei. — Auch für die Kleinplastik des jüngeren Peter sind Mayer zwei wertvolle Feststellungen gelungen, indem er nachweist, daß die Rückseite der Medaille von 1507 nach dem Vorbilde der Medaille des Marco Corradini für Herzog Ercole d'Este gearbeitet sei; vgl. jetzt auch Habich, Die deutschen Medailleure 1916, 3. Ebenso weist er überzeugend nach, daß die Figur des Tintenfasses in Stanmore entlehnt sei der Medaille für Isabella Sessa-Michiell. Dankbar wird man es auch begrüßen, daß hier endlich einmal neue Aufnahmen des Entwurfs für das Sebaldusgrab von 1488 geboten werden, allerdings nur Teilaufnahmen. Erstveröffentlichungen sind dagegen m. W. die Aufnahmen der zwölf Propheten hoch oben auf dem Grabe, welche dem Auge bislang fast entzogen waren. Geradezu unvergeßlich ist die jugendliche Gestalt Samuels! Mayer nimmt die Propheten als Werke des Vaters in Anspruch; der Abstand von dessen beglaubigten Werken ist aber sehr beträchtlich. Stierling.

HANS HILDEBRANDT, Krieg und Kunst. München 1916, Piper.

Es entspricht wohl nicht recht dem Inhalt und Wesen dieses Buches, wenn es in dieser Zeitschrift rezensiert wird. Denn es enthält in der Hauptsache keine kunstwissenschaftlichen Forschungen, sondern eine populäre Zusammenstellung historischer Tatsachen, hervorgerufen nicht durch Bedürfnisse der Wissenschaft, sondern durch das aktuelle Interesse. Das Buch gibt eine gute Übersicht über die vielfältigen Beziehungen zwischen Krieg und Kunst in Vergangenheit und Gegenwart, — das Ergebnis scheint mir aber im wesentlichen zu sein, daß diese Beziehungen fast immer von recht sekundärer Art und im letzten Grund von geringer historischer Bedeutung sind. Das bestätigt auch die Einleitung, die aus dem Wesen des Künstlers heraus psychologisch begründet, warum der wahre Künstler — also nicht der Kriegsillustrator u. dergl. — zumeist dem Kriege indifferent gegenübersteht. Daher betrifft der Einfluß des Krieges auf die Kunst auch mehr das äußere Leben der Kunst und die Inhalte der künstlerischen Darstellungen als das Wesen der künstlerischen Gestaltung. Der Verfasser unterscheidet an solchen Wirkungen des Krieges die unmittelbaren und die mittelbaren. Zu jenen gehören die zerstörenden: der Verlust an Künstlern, die Vernichtung von Kunstwerken; und die aufbauenden: die Wiederherstellung oder Ersetzung zerstörter Kunstwerke, die Veranlassung zur Errichtung von Erinnerungsmalen, Denkmälern u. dergl. Als mittelbare Wirkungen gelten die Einwirkung der Kriegsbaukunst auf den Städtebau, die Darstellung des Krieges in Malerei und Plastik, die künstlerische Gestaltung und Schmückung des Kriegsgerätes. Es folgt ein recht interessantes Intermezzo: der Verfasser stellt die Rüstungsausgaben der einzelnen Völker (vor dem Weltkriege!) zusammen und weist darauf hin, wie wenig der Staat dabei für die Kunst übrigbehalten kann — Zahlen, die viel zu denken geben! Der letzte Teil behandelt die Beziehung der Kunst zu dem gegenwärtigen Weltkriege, gibt eine Charakterisierung der modernen Kunst, besonders des Expressionismus, behandelt die Fragen der Kriegsdenkmäler, bespricht die Werke, die der Weltkrieg hervorgerufen hat, die Künstler, die ihm bereits zum Opfer gefallen sind.

Das Streben des Verfassers nach möglichster Vollständigkeit hat dazu geführt, daß das Buch auch vieles enthält, was nichts mit dem Thema zu tun hat oder was selbstverständlich ist. Die wissenschaftliche Begründung der historischen Tatsachen bleibt oft im populären Schlagwort stecken und ist oft recht anfechtbar. So, um nur einige Beispiele zu nennen, S. 246: „Völker die zur Welteroberung befähigt sind, haben kein Talent zur Kunst", — diese Behauptung müßte ja, abgesehen davon, daß ihr historische Tatsachen wider-

sprechen, uns recht skeptisch gegen die Befähigung der Deutschen — entweder für das eine, oder für das andere — machen. S. 97: „Nicht umsonst pflegt glücklichen Waffengängen eine Blüte der Kunst, unglücklichen ein Verwelken zu folgen", — man vergleiche dagegen die deutsche Kunst um 1810 und um 1875. Ist der Verfasser so sicher, daß auf die Epoche Hindenburgs eine Epoche eines Goethe oder Rembrandt folgen wird? S. 90: „ . . . da sich die Entwicklung der Kunst stets in der Richtung auf fortschreitende Vervollkommnung des technischen Könnens vollzieht", — die Widerlegung dieser gerade in populären Darstellungen recht gefährlichen Behauptung würde hier zu weit führen. Schließlich S. 33: „Weit vorgeschrittene Technik setzt hohen Stand der Zivilisation voraus. Wo dieser anzutreffen ist, pflegt auch die Humanität entwickelt zu sein", — da haben wir wieder jenen Glauben an den Segen der Technik, der heute so viel Irrtum und Schaden hervorruft. Ob nicht doch die Humanität zu manchen Zeiten schon weiter gewesen ist, als heute, im Zeitalter der Technik?

Es sei aber zugegeben, daß das Buch seine populäre Aufgabe immer noch besser, weniger oberflächlich, erfüllt, als die meisten der heutigen Kriegs- und Kunstschriften. Besonders zu begrüßen ist es dabei, daß der Verfasser den Mut hatte, auch die moderne Kunst in seine Betrachtung einzubeziehen und sie bei der Auswahl der Abbildungen besonders zu Wort kommen zu lassen.

Kurt Freyer.

MAX HERRMANN, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914.

Über die Beziehungen des geistlichen Spieles zur kirchlichen Kunst sind die Akten noch lange nicht geschlossen. Jedenfalls zweifelt aber an der Tatsache selbst niemand mehr und es bedarf keiner Begründung, warum ein rein literarhistorisches — oder vielmehr exakt gesagt theatergeschichtliches Buch in dieser Zeitschrift angezeigt wird. Die Erkenntnis, daß die Kunstwerke keine „Waaren" sind, daß mit ihrer Echtheitserklärung, Zeit, Ort und Autorsbestimmung noch nicht alles getan ist, ist noch lange nicht so sehr Allgemeingut, wie man gemeinhin glaubt. In der Tat ist es ja auch keine kleine Aufgabe, sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens einer Epoche umzutun. Und doch vermag nur ihre Erfüllung ein restloses Verständnis der Kunstwerke zu gewährleisten. Das Ausspielen der Kunstwerke gegeneinander als reine Schöpfungen bildkünstlerischen Dranges und eine lediglich von dieser Seite eingestellte Betrachtungsweise müssen mit Notwendigkeit zu argen Verkennungen führen. Eine der vorzüglichsten Quellen, den Geist der Zeit zu erkennen, bildet das Theater. Schon aus diesem Grunde ist das Buch von Herrmann eine wichtige Bereicherung unserer Wissenschaft. Da der Verfasser den zweiten, sehr umfangreichen Teil seines Werkes der Dramenillustration des 15. und 16. Jahrhunderts gewidmet hat, ist um so mehr Anlaß, sich mit ihm von kunsthistorischer Seite aus zu befassen.

Der I. Teil: Das Theater der Meistersinger von Nürnberg überschrieben, bietet viel mehr, als der Titel vermuten läßt. In den beiden ersten Kapiteln werden die Besonderheiten der Nürnberger Meistersingerbühne und der auf ihr stattgehabten Aufführungen in mustergültiger Weise dargelegt. Der Gewinn dieser Untersuchungen liegt allerdings mehr auf literarhistorischem und theatergeschichtlichem Boden. Von höchstem Werte für unsere Wissenschaft ist dagegen das dritte Kapitel: Die Schauspielkunst. Auch hier gebührt dem Verfasser vor allem Dank für die Klarheit, die er hinsichtlich der Nürnberger Meistersingerschauspielkunst geschaffen hat. Die übrigen Teile, die sich mit der mittelalterlichen Schauspielkunst befassen, bieten eine Fülle an Anregungen und Material. Seinen Folgerungen kann ich mich im einzelnen an vielen Stellen allerdings nicht anschließen. Ich kann sämtliche hierher gehörige Fragen unmöglich behandeln und will nur einiges hervorheben. Besonders stört mich die ungleichartige Beurteilung der mittelalterlichen Schauspielkunst S. 165 ff. und S. 176 ff., einmal die richtige Einschätzung (S. 165 ff.), das andere Mal (S. 178) Bezeichnungen wie „Dürftigkeit und Unfreiheit". Weil das Schauspiel unergiebig sein soll, zieht der Verfasser die Gesten des weltlichen Epos in Deutschland in den Kreis seiner Betrachtung, um den Gegensatz des Reichtums hier und der Armut dort (im Schauspiel) noch deutlicher werden zu lassen. Auch die folgenden Abschnitte sollen der Erhärtung dieser Annahme dienen, die in dem Satze gipfelt: „sie (die bildliche Kunst) steht auf einer wirklichen Kunsthöhe, wie sie weder das christliche Epos noch das Theater auch nur annähernd erreicht haben". Dieser Schluß scheint unhaltbar zu sein. Mâle[1]), den der Verfasser selbst zitiert, und Marignan[2]) haben doch wohl mit aller Deutlichkeit

(1) Vgl. É. Mâle: L'art religieux de la fin du moyen âge. Paris 1908.
(2) Vgl. A. Marignan: Étude sur le Manuscrit de l'Hortus Deliciarum. Straßburg 1910.

bewiesen, daß es nicht allein die ikonographischen Neuerungen und Bereicherungen sind, die die Künstler dem Schauspiele zu danken haben, sondern daß selbst die geringfügigste Haltung, Geste, Miene auf Eindrücke von dieser Seite her zurückzuführen sind. Ich möchte noch weitergehen wie Mâle und hoffe es bald in einer besonderen Untersuchung darlegen zu können, daß nicht nur die bildende Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, sondern auch die der vorausgehenden Jahrhunderte in weitem Umfange — nicht allein ikonographisch — von der Schauspielkunst abhängig gewesen ist. Abhängig ist vielleicht nicht das rechte Wort; weil die Dinge ganz anders lagen. Der Künstler (Handwerker) des Mittelalters drückte eben nur das aus, was er *gesehen* hatte. Seine Werke sind die Spiegel des Geistes seiner Zeit. Mehr nicht. Ich weise auf ein Beispiel hin; nämlich auf die Gesten, wie sie das Benediktbeurer Spiel für Maria bei der Kreuzigungsszene vorschreibt: Item mater Domini omni ploratu exhibeat multos planctus et clamet ad mulieres flentes et conquerentes valde . . . . Tunc Maria amplexetur Johannem et cantet eum habens inter brachia . . . Et per horam quiescat sedendo . . . Natürlich nicht für die Kruzifixusdarstellungen, für die noch andere Quellen maßgebend waren, wohl aber für die Kreuzigungs*szenen* und die von den bildenden Künstlern darin dargestellten Gesten Mariae sind diese Anweisungen die untrüglichen Vorbilder.

Das zweite Hauptkapitel des Werkes: Dramenillustrationen des 15. und 16. Jahrhunderts wird mit einer Betrachtung der Terenzillustrationen, d. h. der Miniaturen eröffnet. Im wesentlichen werden eine Miniatur, die Aufführung des „Hercules furens" darstellend (Cod. Lat. Urb. 355) und eine aus einer Terenzhs (Cod. Lat. Ars. 664) herangezogen. Ich glaube nicht, daß es sich dabei um Wiedergabe von Vorstellungen des antiken Theaters, sondern um wirkliche Aufführungen handelt. Mit im wesentlichen negativen Ergebnissen für die Theatergeschichte behandelt Verfasser dann die Illustrationen zum Ulmer „Eunnuchus" von 1486, zum Lyoner Terenz vom Jahre 1493, zu dem 1496 in Straßburg erschienenen, von dem Lyoner abhängigen Terenz und zum Baseler Terenz. Hier kommt der Verfasser zu dem kunstgeschichtlich wichtigen Ergebnis, daß die Zeichnungen für den Basler Terenz *nicht* vor 1497/98 entstanden sein können, und daß Dürer deshalb nicht für sie als Verfertiger in Betracht kommt.

Von besonderem Werte erweisen sich dann die Ausführungen über die lebenden Bilder, die an die Miniaturen der dem Einzug der Prinzessin Johanna in Brüssel (1496) gewidmeten Hs. (78 D. 8. Kgl. Kupferst.-Kab., Berlin) anknüpfen. Hier sind es die Betätigungen der Maler bei derartigen Aufzügen und Aufführungen, die neue Gesichtspunkte für die Betrachtung der Malerei ergeben.

Ein ausführlicher Abschnitt ist dann noch den Illustrationen zu den schweizerischen Dramen gewidmet. Ich hebe hier einige Resultate heraus. Verfasser hält es nicht für ausgeschlossen, daß P. Gengenbach die Illustrationen zu seinem Spiel von den zehn Alten, Basel 1515, selbst verfertigt hat. Die 19 Holzschnitte zu Gengenbachs: „Nollhart", Basel 1517, hat Ambrosius Holbein geliefert. Bei den übrigen Dramen, besonders denen von J. Ruof, handelt es sich in erster Linie um den Nachweis ihrer theatergeschichtlichen Bedeutung. Das Buch schließt mit einem die Untersuchungen zusammenfassenden Kapitel: Die theatergeschichtlichen Gesamtergebnisse und ihr geistiger Sinn. Ich habe noch zu erwähnen, daß dem Werke 129 Abbildungen beigegeben sind.

V. Curt Habicht.

Acht Blätter aus der Aquarellsammlung der kgl. Hausbibliothek im kgl. Schloß zu Berlin in Farbenlichtdrucknachbildung herausgegeben vom Zentralkomitee der deutschen Vereine vom Roten Kreuz. Verlag der Vereinigten Kunstinstitute A.-G. vorm. O. Troitzsch, Berlin 1916.

Das lebhafte Interesse, das die vor einigen Monaten im Berliner Kunstgewerbemuseum abgehaltene Ausstellung der Aquarellsammlung Friedrich Wilhelms IV. aus dem Besitz des Kaisers beim Publikum gefunden hat, veranlaßte das Zentralkomitee vom Roten Kreuz, zu dessen Gunsten diese Ausstellung stattfand, ein bleibendes Erinnerungsdenkmal daran ins Leben zu rufen. Acht der erlesensten Blätter sind, bevor sie in die Mappen der königlichen Hausbibliothek zurückkehrten, von den vereinigten Kunstinstituten A.-G. Berlin-Schöneberg in vortrefflichem Farbenlichtdruck reproduziert worden, und werden hier in einer gefälligen Mappe, durch eine Einleitung des königl. Hausbibliothekars, Dr. *Bogdan Krieger*, erläutert, veröffentlicht. Von Rudolf von Alt, dem reich vertretenen Darsteller des Wiener Stadtbildes, ist ein Bild des Platzes an der Hofburg (mit Michaelshofkirche, Reitschule und Burgtheater) wiedergegeben, von Doll ein Aquarell der Münchner Michaelshofkirche nebst Augustinerkloster, von Eibner das Straßburger Münster, von Graeb, dem

sorgfältigen Schilderer Altberlins und Potsdams, ein Blatt der von Stüler erbauten Freitreppe zum weißen Saal, von Hildebrandt, dem Vielgereisten, eine Ansicht Potsdams 1845, von Hosemann eine Illustration eines Scherzes, für die eine derartig kostbare Reproduktion gewiß nicht am Platze ist; eine schöne Ölstudie aus Ischl vom Grafen Stanislaus Kalkreuth, dem Vater des Malers Grafen Leopold von Kalkreuth, und eine herrliche Gouachestudie von Menzel, die Dame am Spinett, machen den Schluß. Der Beifall, den die Sachen auf der Ausstellung erregten, zeugte dafür, daß der Sinn für diese, mit sorgsam spitzem Pinsel liebevoll gemalten Prospekte der Zeit Friedrich Wilhelms IV., jetzt, wo sie historisch geworden sind, in unserer Zeit wieder belebt ist. Dieser Beifall ist auch der kleinen Publikation sicher, um so eher, als ein Teil der Einnahmen dem Roten Kreuz zugute kommt.

Hermann Schmitz.

RICH. GRAUL, Altflandern. Bilderband mit 200 photographischen Aufnahmen. Roland-Verlag (Dachau bei München) 1915. Preis 1.90 M.

Ein Bilderbuch. Zusammengestellt und eingeleitet von einem der besten deutschen Kenner Belgiens.

Das Buch ist gedacht als Erinnerung für alle, denen es vergönnt ist, die Gegenwart auf dem westlichen Kriegsschauplatze mit zu erleben. Aber es ist mehr geworden. Ich wage wohl keine zu große Behauptung, wenn ich das Werk als Monographie zur Kulturgeschichte Alt-Flanderns bezeichne. Eine Monographie, die trotz der Gedrängtheit des gegebenen Rahmens alles Wesentliche mitzuteilen wußte, was über die architektonische Vergangenheit des Landes zu sagen ist.

Die Gefahr liegt nahe, über den Bildern mit der ganz eigenen Pracht spätgotischen Lebens, die da aufgezeigt wird, das Textliche zu vergessen. Zu Unrecht, denn das Essai Grauls über Flanderns Kulturgeschichte ist in seiner Art ein Meisterstück reicher Darstellung in enger Form. Die plastische Gestaltungskraft des Erzählers, der in wenigen Worten den Werdegang der belgischen Architektur von ihren Marksteinen aus schildert, reißt unwillkürlich mit fort.

Die Zusammenstellung des bildlichen Materials macht dem Verfasser und dem Verleger alle Ehre. Namentlich auch die buchkünstlerisch vorbildliche Ausgestaltung des einführenden Textes. Man kann in dem Bilderatlas vielleicht die wünschenswerte Vertretung einfacher Motive vermissen, d. h. man kann den Maßstab der Auswahl mehr für den Kunstkenner als für den Laien berechnet finden. Das soll kein Tadel sein, denn schließlich ist im Rahmen der billigen Publikation eben nicht alles zu verlangen, wenn nur das Charakteristische getroffen ist. Und das ist erreicht. Umsomehr, als man technisch nicht unter eine Normalgröße der Abbildungen herabging, die dem Motiv entspricht, was der Beschauer dankbar empfinden wird.

Hans Karlinger.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 15/16, August 1916:

KARL SCHAEFER, Das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte im St. Annenkloster zu Lübeck. (15 Abb.)

AUGUST STOEHR, Was wissen wir von der Würzburger Porzellanfabrik? (10 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XII., Heft 11:

DOERING, Bildhauer Georg Schreiner. (24 Abb.)

JOSEF HARTER-HART, Die Wandbehänge der ehemaligen Stiftskirche in Garsten (3 Abb..)

DOERING, Sommerausstellung 1916 der Münchner Sezession.

Christian Unterpieringer †.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 11:

HANS HILDEBRANDT, Die zweite Sommerausstellung der Münchner „Neuen Sezession". (7 Taf., 29 Abb.)

MAX RAPHAEL, Die Idee des Schöpferischen.

KLEIN-DIEPOLD, Vom Schreiben und Lesen.

FRITZ SCHUMACHER, Kriegs-Gedächtnis-Male. (1 Taf., 18 Abb.)

ROBERT CORWEGH, Eine vergessene Kunst. (4 Abb.)

LÜTHGEN, Kunst im Kunstgewerbe. (16 Abb.)

ALFRED GÜNTHER, Erste Ausstellung der „Künstlervereinigung Dresden".

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XIX., Heft 3/4:

LEO PLANISCIG, Kleinbronzen aus der Sammlung des Stadtrates Zatzka-Wien. (28 Abb.)

PAUL F. SCHMIDT, Zur Geschichte des Eisengitters. (14 Abb.)

PAUL KRISTELLER, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. (24 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXIX., Heft 4:

J. SAUER, Das Altarbild des Meisters von Meßkirch in d. Stadtkirche zu Meßkirch. (1 Taf., 2 Abb.)

SCHNÜTGEN, Niederrheinisches Ziborium der Hochgotik. (1 Abb.)

MELA ESCHERICH, Ein Vorbild zu Dürers christlichem Ritter. (1 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 11:

ERICH HANCKE, Liebermanns Kopien nach Frans Hals. (10 Abb.)

WALT. CURT BEHRENDT, Berliner Kirchenbaukunst von 1840—1870. (19 Abb.)

EMIL WALDMANN, Aus Fritz Schiders Münchner Zeit. (6 Abb.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

(Die Rheinlande.) XVI., 6.

W. SCHÄFER, Zu den Landschaftsradierungen von Felix Hollenberg. (4 Taf., 8 Abb.)

WALTER BOMBE, Zur Rethel-Gedächtnisausstellung in Düsseldorf. (8 Abb.)

OTTO WEIGMANN, Briefe Moritz von Schwinds an Ernst Förster.

WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST.

XI., 8/9:

HERMANN MUTHESIUS, Deutsches Bauschaffen nach dem Kriege.

FRITZ STAHL, Landhäuser von Ernst Rentsch. (2 Taf., 73 Abb.)

C. ZETZSCHE, Die Grundrißentwicklung d. mittelalterlichen Stadtanlagen in Deutschland. (12 Abb.)

KREMATORIUM FÜR AUGSBURG, Architekt Stadtbaurat Holzer, Augsburg. (11 Abb.)

JAHRBUCH DES KUNSTHIST. INSTITUTS D. K. K. ZENTRALKOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

Herausgegeben von Max Dvořák.

VIII., Heft 1—4, 1916.

RICHARD KURT DONIN, Romanische Portale in Niederösterreich.

ANTON MATEJCEK, Das Mosaikbild d. Jüngsten Gerichts am Prager Dom.

ANTON GNIRS, Die christliche Kultanlage aus konstantinischer Zeit am Platze des Domes in Aquileia.

BETTY KURTH, Fragmente aus einem gotischen Schriftmusterbuch in d. Universitätsbibl. Würzburg.

DIE KUNST.

XVII. Jahrg., Heft 10, Juli 1916:

HERMANN ESSWEIN, Die ältere und die neue Malerei Walter Püttners.

HILDEGARD HEYNE, Oskar Zwintschers künstlerische Entwicklung.

G. J. WOLF, Richard Poschinger.

EUGEN LÜTHGEN, Kunst in Kölner Privatbesitz.

Heft 11, August 1916:

GEORG JACOB WOLF, Münchner Sommerausstellungen.

IGNAZ BETH, Die große Berliner Kunstausstellung.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVII, Nr. 11:

FALKE, Mittelalterliche Truhen. (6 Abb.)

C. SCHUCHHARDT, Bericht über eine Reise nach Russisch-Polen.

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXIX., Heft 3/4:

NIKOS A. BEES, Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage u. den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel.

LUDWIG VON SYBEL, Das Werden christlicher Kunst.

EDMUND SCHILLING, Dürers Kupferstich „Die vier Hexen". (6 Abb.)

BERTHOLD DAUN, Ein Beitrag zur Kraft- und Stoß-Forschung.

FRANZ BOCK, Leonardofragen.

OUDE KUNST.

Geïllustreerd Maandschrift voor Verzamelaars en Kunstzinnigen. I. Jg., No. 10:

ELISABETH NEURDENBURG, De verzameling John F. Loudon.

C. HOFSTEDE DE GROOT, Portretten van een echtpaar. (XX—XXI.)

C. HOFSTEDE DE GROOT, Meiksters voor een boerenhut. (XXII.)

JUST HAVELAAR, Ommegang door onze Musea.

ART IN AMERICA.

Volume IV., number 4, June 1916:

MAX J. FRIEDLÄNDER, The Altman Memlings in the Metropolitan Museum of Art.

FRANCES MORRIS, An english ecclessiastival embroidery in the Morgan Collection.

W. G. BLAIKIE-MURDOCH, Gainsborough's The Mall.

BERNARD BERENSON, A Madonna by Giovanni Bellini recently acquired by Mr. Willys.

OSVALD SIRÉN, Italian pictures of the fourteenth century in the Jarves collection.

NEUE BÜCHER .....

FUCHS, Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn. Verlag Bonifacius-Druckerei, Paderborn. Preis br. 6.— M.

BAMBERGER, Joh. Conrad Seekatz. Ein deutscher Maler des 18. Jahrhunderts. Verlag Carl Winter, Heidelberg. Preis br. 18.— M.

CLARK, Alexander Wyant. Verlag Frederic Fairchild Shermann, New York.

HOFMANN, Simon Benedikt Faistenberger. Verlag Hofmann & Co., Berlin.

GRAUTOFF, Nicolas Poussin. Verlag Georg Müller, München.

ANHEISSER, Flandern und Brabant. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Preis geb. 8.— M.

IX. Jahrgang, Heft IX.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. Dr. GEORG JAC. WOLF, München-Neuhausen, Aldringenstr. 7. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Care of Mrs. Ch. F. Folsom, 114 Marlborough Street, Boston, Mass., U. S. A.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 1. LEONARDO DA VINCI, Cecilia Gallerani — Galerie des Fürsten Czartoryski in Krakau

Zu: EMIL MÖLLER, LEONARDOS BILDNIS DER CECILIA GALLERANI IN DER GALERIE DES FÜRSTEN CZARTORYSKI IN KRAKAU

Abb. 2. LEONARDO DA VINCI, Naturstudie zum Engel der Grottenmadonna Turin, Kgl. Bibl.

Zu: EMIL MÖLLER: LEONARDOS BILDNIS DER CECILIA GALLERANI IN DER GALERIE DES FÜRSTEN CZARTORYSKI IN KRAKAU

Abb. 1. JAKOB HOUFNAGEL, Die Freiung (aus der Ansicht von Wien 1609)

Abb. 2. SALOMON KLEINER, Die Freiung in Wien gegen Osten (1716)

Abb. 3. J. A. DELSENBACH, Die Freiung gegen Westen (1720)

Abb. 4. SALOMON KLEINER, Der Vorplatz der Freiung am Schottenhof (1719)

Abb. 5. CANALETTO, Die Freiung in Wien (1758—60, Hofmuseum, Wien)

Abb. 6. CANALETTO, Die Schottenkirche (1758—60, Hofmuseum, Wien)

Abb. 7. CARL SCHÜTZ, Die Freiung gegen Osten (1790)

Abb. 8. Freiung-Renngasse, Westblock mit Austriabrunnen

Abb 9. Freiung-Renngasse, Demolierter Ostblock mit Austriabrunnen

Zu: MAX EISLER, DIE FREIUNG IN WIEN NEBST EINEM EXKURS ÜBER DIE RAUMFORM AN SICH

ZU NIKOLAUS GOLDMANNS LEBEN UND SCHRIFTEN

Von MAX SEMRAU

In der Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts bilden die Theoretiker der Baukunst eine bisher wenig beachtete Gruppe. Da sie gleich ihren Vorgängern im 16. Jahrhundert, den Vignola, Palladio u. a. von der klassizierenden Renaissance ausgingen, erscheinen sie dem flüchtigen Blicke leicht nur als unselbständige Epigonen. Doch schon die Verschiedenheit der nationalen Herkunft bedingt einen Unterschied, denn es sind, nach 1600, bezeichnenderweise fast nur noch Franzosen und Deutsche, die sich mit Fragen der Bautheorie beschäftigen. Die Anschauungen der französischen Theoretiker haben vor einigen Jahren eine zusammenfassende Darstellung gefunden[1]), für die Deutschen hat sie uns jetzt V. Curt Habicht in Aussicht gestellt, dem wir bereits den überraschenden Nachweis verdanken, wie viel sogar ein Großmeister des deutschen Barocks, Baltasar Neumann, den architekturtheoretischen Veröffentlichungen seiner Zeitgenossen, insbesondere L. Chr. Sturms verdankt[2]). Es ist also doch nicht alles, was diese Baugelehrten auf dem Papier entwarfen und erörterten, bloßes Hirngespinst geblieben!

Ohne den Untersuchungen Habichts vorgreifen zu wollen, möchte ich im Folgenden nur einen kleinen Beitrag zur Kenntnis der deutschen Architekturtheoretiker dieser Zeit liefern, indem ich versuche, auf Grund bisher unbekannten oder unbeachteten Materials die Erscheinung Nikolaus Goldmanns in helleres Licht zu stellen, auf den bisher nur Gurlitt[3]) flüchtig die Aufmerksamkeit gelenkt hat, indem er ihn, nicht genau zutreffend, als den „Lehrer" Sturms bezeichnet. In Wahrheit ist dieser fruchtbarste aller architektonischen Schriftsteller am Beginn des 18. Jahrhunderts nicht der Schüler, wohl aber der eifrigste Verkündiger und Erklärer der Lehre Goldmanns gewesen, den er allerdings an literarischer Gewandtheit ebenso übertraf, wie ihm dieser durch Eigenart und Folgerichtigkeit seiner architektonischen Ideen voranleuchtete. Der Einfluß, den Sturm ausgeübt hat, geht in letzter Linie auf Goldmann zurück, dessen Persönlichkeit aber durch ein eigenartiges Geschick im Schatten geblieben ist.

I.

Was man bisher von Nikolaus Goldmann wußte, beruht fast allein auf den dürftigen und, wie schon hier bemerkt sei, großenteils falschen Angaben, die sich über ihn in der von Sturm[4]) besorgten Ausgabe seines nachgelassenen Hauptwerkes, der „Civilbaukunst", finden. Sie erschien unter dem Titel: „Nicolai Goldmanns Vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst . . . mit der Ersten Ausübung der Goldmannischen Baukunst und dazu gehörigen XX. Rissen nebst Erfindung der Sechsten und Teutschen Ordnung vermehret von Leonhard Christoph Sturm Math.

(1) K. Cassierer, Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker von 1650 bis 1780. Berliner Diss. 1909.

(2) Vgl. Habichts Aufsatz im Heft 2 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift.

(3) Geschichte des Barockstils in Deutschland S. 65. Vgl. auch W. Schmerber, Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrh. (Stud. z. deutschen Kunstg. 35). S. 102.

(4) Die beste Auskunft über Sturm gibt noch immer die Darstellung von Abr. Humbert in der Bibliothèque germanique T. 27, Amsterdam 1733, S. 62—85; vgl. auch Zimmermann in der Allgemeinen Deutschen Biogr. 37, 42. Eine neue quellenmäßige Biographie des interessanten Mannes wäre nicht unerwünscht.

Prof. Publ. bey der Hochfürstl. Academie zu Wolffenbüttel . . . Braunschweig. Gedruckt bey Heinrich Keßler 1699" — ein stattlicher, mit 74 Kupfertafeln ausgestatteter Folioband. Da bereits die Acta Eruditorum Lipsiens. von 1697 eine Besprechung bringen, muß als das wirkliche Erscheinungsjahr doch wohl das Datum der Widmung an die Herzöge Rudolf August und Anton Ulrich von Braunschweig, 1696, gelten; eine zweite Ausgabe kam 1708 zu Leipzig heraus. Nach der Widmung folgt eine „Kurtze Vorstellung der Vollständigen Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst Nicol. Goldmanns... In Lat. Sprache auffgesetzet von Hrn. Dr. Reyher, Juris et Math. weil. berühmten Prof. Publ. auf der Universität zum Kiel Und ins Teutsche mit gar weniger Veränderung übersetzet". Es ist dies eine in Rubriken geteilte schematische Übersicht des Inhalts, der eine biographische Notiz über Goldmann, ein Verzeichnis der von ihm benutzten Werke und ein anderes der „vornehmsten architectonischen Bücher" vorausgeschickt sind. Zu der Inhaltsübersicht hat Sturm die Angabe der von ihm entworfenen Risse hinzugefügt, sonst aber rühren wohl auch die biographische Notiz und die Bibliographie von dem erwähnten Reyher her, über den wir gleich zu sprechen haben werden. Im übrigen hat Sturm, wie ausdrücklich hervorgehoben werden muß, abgesehen von einer ausführlichen Vorrede, die das Neue und Originale in Goldmanns Ansichten auseinander zu setzen sucht, und nur wenigen deutlich gekennzeichneten Einschiebseln das Werk seines Autors originalgetreu herausgegeben. Was er selbst zur Erläuterung und Ergänzung des Textes glaubte hinzusetzen zu müssen, faßte er zu einer eigenen Schrift zusammen, der auch im obigen Gesamttitel erwähnten „Ersten Ausübung etc.", die gleichzeitig im selben Verlage und in gleicher Ausstattung erschien und allen mir bekannten Exemplaren beigebunden ist. Sie behandelt in neun „Anmerkungen" einzelne Kapitel des Goldmannschen Werkes ausführlicher, zumeist im Hinblick auf praktische Brauchbarkeit und veränderten Zeitgeschmack. Dieses an Umfang dem Originaltexte fast gleichkommende Werk ist aber nur der Beginn einer weitschweifigen, den Goldmannschen Lehren gewidmeten Kommentatorentätigkeit, die sich durch Sturms ganzes Leben hindurchzieht. So gab er Augsburg 1714 einen „Prodromus Architecturae Goldmannianae" heraus und ließ ebenda von 1715 ab nicht weniger als sechzehn erläuternde Einzelabhandlungen unter dem zusammenfassenden Titel: „Der verneuerte Goldmann oder die ganze Civil-Bau-Kunst" folgen, die zusammengenommen wieder einen dicken Folioband bilden[1]). Dieser unermüdliche Eifer — der wohl auch auf ein reges Interesse beim Publikum schließen läßt — entspricht ganz dem sonstigen Charakter Sturms, den man am besten wohl als einen schreibseligen Enthusiasten bezeichnet[2]). Sturm hat seinen Heros Goldmann gar nicht persönlich gekannt — er wurde erst vier Jahre nach Goldmanns Tode geboren — und ist nur durch eine zufällige Verkettung von Umständen in Beziehung zu dessen literarischem Nachlaß getreten, die zum Verständnis der Sachlage einer kurzen Klarstellung bedarf.

Als im Jahre 1665 Goldmann in Leiden, wo er den letzten Teil seines Lebens verbracht hatte, gestorben war, kam im gleichen Jahre ein deutscher Schüler von

(1) Nach Sturms Tode gab Jer. Wolff in Augsburg 1721 sämtliche Schriften desselben aus seinem Verlage mit einem gemeinsamen Titelblatt (u. Titelkupfer): „Der auserlesenste ... Goldmann..." nebst einer Vorrede und einem „Register über die von mir verlegte Sturmische Schrifften zu dem verneuerten Goldmann" heraus.

(2) Mit ähnlicher Begeisterung ist Sturm bekanntlich für die Lehre des 1683 bei der Belagerung Wiens gefallenen Befestigungstheoretikers Georg Rimpler eingetreten. Vgl. Jähns, Gesch. der Kriegswissenschaft, III, 1351 f.

ihm, der oben erwähnte Samuel Reyher aus Schleusingen (geb. 1635) dorthin, um als Dr. jur. zu promovieren. Er hatte sich bereits zweimal, 1656 und 1662 studienhalber daselbst aufgehalten und unter anderem auch den Unterricht Goldmanns in der Mathematik genossen[1]). Reyher wurde dann Professor der Mathematik, später auch der Jurisprudenz in Kiel. In seinen Besitz müssen nach Zwischenfällen, über die später zu berichten sein wird, die handschriftlich hinterlassenen Werke Goldmanns gelangt sein, zu denen außer der „Civilbaukunst" auch eine „Architectura sacra", d. h. eine Abhandlung über den Bau des Tempels zu Jerusalem gehörte. Denn auf beide Manuskripte nimmt Reyher unter ausdrücklicher Nennung des Autors in seiner 1679 in Kiel veröffentlichten „Mathesis mosaica" mehrfach Bezug (vgl. S. 461, 630, 636, 689—691). Aus Reyhers Besitz aber sind die Manuskripte noch bei seinen Lebzeiten — er starb 1714 — in den des Leipziger Ratsherrn Georg Bose übergegangen, eines s. Z. angesehenen und vielgerühmten Liebhabers der mathematischen Wissenschaften, der fünfzigjährig am 23. Juli 1700 starb[2]). — Sturm war, nachdem er im Sinne des Polyhistorismus der Zeit neben der Theologie auch Mathematik, Architektur und Festungsbaukunde getrieben hatte, 1690 durch Christian Thomasius nach Leipzig gezogen worden, und als dieser noch im gleichen Jahre gezwungen wurde, die Universität zu verlassen, fand er an Georg Bose einen neuen Gönner. Er erzählt selbst, daß er seit 1693 für diesen mit Hilfe eines von Goldmann hinterlassenen Konzeptbuches mit kleinen flüchtigen Figuren seine Zeichnungen und Risse zur Erläuterung der „Civilbaukunst" angefertigt habe. Daß auch das Manuskript der „Architectura sacra" in Boses Besitz war, kann man daraus schließen, daß Sturm 1694 eine Abhandlung „De sciagraphia templi Hierosolymitani" herausgab, die auf Goldmanns für sein ganzes System, wie wir noch sehen werden, grundlegenden Anschauungen über den Bau Salomons fußt. Die Handschrift der Architectura sacra ist verschollen, ihren wesentlichen Inhalt aber finden wir wohl in der Sturmschen Ausgabe der „Civilbaukunst" verarbeitet[3]). Als literarischer Niederschlag des Zwischenbesitzes von Samuel Reyher aber hat sich darin die erwähnte Inhaltsübersicht und biographische Notiz erhalten, die uns allerdings diesen Schüler Goldmanns über seinen Lehrer merkwürdig schlecht unterrichtet zeigt. Schon die Ausdrucksweise verrät seine Unsicherheit; so wenn es gleich zu Anfang heißt: „N. G. ist geboren, so viel man weiß, 1623". Hätte Reyher, wenn wir diesen als Verfasser annehmen, die gedruckten Schriften Goldmanns, die er im wesentlichen richtig aufzählt, selbst eingesehen, so hätte ihm die Unmöglichkeit dieser Angabe auffallen müssen. Denn von anderem abgesehen, sagt z. B. in der Widmung seines 1662 herausgegebenen „Tractatus de Stylometris" Goldmann von sich selbst:

(1) J. Moller, Cimbria literata, II, 716 ff. Allg. deutsche Biogr., XXVIII, 354 ff.

(2) Joh. Jak. Vogel, Leipzigisches Geschichtsbuch oder Annales, Leipzig 1714, S. 932: „ein Mann von gründlicher Wissenschaft in Mathematicis und anderen Erfindungen".

(3) In der visionären Beschreibung des Tempels bei Ezechiel (cap. 40 ff.) glaubte man den Salomonischen Tempel erkennen zu dürfen. Deshalb setzte sich Goldmann hauptsächlich mit dem s. Z. hochberühmten Ezechielkommentar der spanischen Jesuiten Hieronymus Prado († 1595) und Joh. Bapt. Villalpando († 1608) auseinander. Vgl. die bibliogr. Angaben bei Sommervogel, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, VI, 1149, VIII, 768. — Sturm seinerseits hatte den Ehrgeiz, das so rekonstruierte Bild des Tempels insbesondere mit der Lutherischen Bibelübersetzung in Einklang zu bringen! Seine Behandlung biblisch-exegetischer Fragen in der „Sciagraphia" zog ihm den heftigen Angriff eines Anonymus (Epicrisis epistolica ...) zu, auf den er (Justa Explosio calumniarum ... 1695) kräftig erwiderte, wohl das erste Streitschriftenduell in seinem an solchen Zänkereien überreichen Leben. Seine „Sciagraphia" ist übrigens wiederabgedruckt bei B. Ugolini, Thesaurus antiquitatum sacrarum VIII, 1151 ff. Venetiis 1747.

qui ipsam (sc. architecturam) per triginta annos et quod excurrit . . . et colui et admiratus sum. Dies führt also zum mindesten auf das Jahr 1632, wo Goldmann nach dem Biographen ein neunjähriger Knabe war. Da diese und andere falsche Angaben bis zum heutigen Tage in allen über Goldmann gegebenen Mitteilungen weitergeschleppt worden sind — vom alten Joecher bis zu Nagler, Immerzeel u. a. — so darf es wohl als wünschenswert erscheinen, aus anderen zuverlässigen Quellen die Lebensgeschichte des Mannes und das Bild seiner literarischen Persönlichkeit neu aufzubauen.

Die Möglichkeit dazu bietet zunächst das Material, das Stadtbibliothek und Stadtarchiv in Breslau, Goldmanns Geburtsort, zur Geschichte seiner Familie bewahren[1]). Sein Vater Johann Goldmann war dort in angesehener Stellung tätig, ein humanistisch gebildeter Mann und nach Art der Zeit und der Schlesier ein eifriger Verseschmied zumal in lateinischen Distichen[2]). So haben sich von ihm und seinen „dichtenden" Freunden zahlreiche Gelegenheitscarmina erhalten, die bei vorsichtiger Verwertung doch manche Tatsache und manches für uns erwünschte Datum bieten. Johann Goldmann war am 6. Aug. 1574 als Sohn des Schulrektors Martin Goldmann in Namslau geboren, hatte das Breslauer Elisabethgymnasium besucht und seit 1600 auf den Universitäten Leipzig, Heidelberg, Genf und Paris die Rechtswissenschaft studiert; der berühmte Jurist Franciscus Romanus in Leipzig wird als sein Lehrer genannt. Im Jahre 1609 wurde er Schöppenschreiber (Scabinographus) des Breslauer Rats, vermählte sich 15. Nov. 1610 mit Maria Six und erhielt 1618 auch das Amt eines Notarius provincialis des Herzogtums Breslau. Er starb 16. Juli 1637. Nikolaus Goldmann, sein ältester Sohn, wurde am 29. Sept. 1611 in der Maria-Magdalenenkirche getauft; die Ratsherren Jakob Reichel und Adam Sebisch sowie Frau Martha Schwab, die Gemahlin des damaligen Ratsältesten und Praeses Johann Schwab waren seine stattlichen Paten. 1627 und 1628 gratuliert er, nach dem erhaltenen Material zum ersten Mal, seinem Vater zum Geburtstage in lateinischen Distichen; da er nach 1628 unter den Geburtstagsgratulanten fehlt, wird er damals — also frühestens im Herbst 1628 — die Universität bezogen haben. In der Tat erscheint er im Sommersemester 1629 unter den Immatrikulierten der Universität Leipzig[3]) und am 28. Sept. 1632 wird er, 21 Jahr alt, als Jurist in Leiden immatrikuliert[4]). Nimmt man die oben erwähnte eigene Angabe Goldmanns genau, so läßt sich vermuten, daß dieser in Leiden von dem zuerst betriebenen juristischen Studium zur Beschäftigung mit der Mathematik und — im Sinne der Zeit — der Architektur übergegangen ist. Dann wäre er wohl ein Schüler des seit 1615 amtierenden Professor mathem. et architect. milit. Franciscus van Schooten (1581—1646) gewesen, dem sein gleichnamiger Sohn († 1661) als Extraordinarius für die gleichen Fächer folgte[5]). Allerdings finden wir am 23. Juli 1639 Goldmann wieder

(1) Den Herren Stadtarchivar Prof. Dr. Wendt und Stadtbibliothekar Prof. Dr. Hippe sowie Herrn Prof. Dr. C. Buchwald bin ich für freundliche Hilfe zu bestem Dank verpflichtet.

(2) Eine „Oratio poetica de nostra resurrectione s. de extremo judicio" vom Jahre 1595 wurde zu Oels 1631 gedruckt. Aus der schlesischen Gelehrtengeschichte (J. H. C. F. Cunradi Silesia Togata ed. C. Th. Schindlerus. Lignicii 1706 S. 97) ging sein Name in Joechers Lexikon u. a. über.

(3) Die jüngere Matrikel der Univ. Leipzig 1559—1809 herausgeg. v. G. Erler, Leipzig 1909, I, S. 139: Goldmann, Nic. Vratislav.

(4) Album Studiosorum Academiae Lugduno-Batavae. Hagae 1875, S. 247: Nicolaus Goltmannus Wratislaviensis Silesius 21. J.

(5) a. a. O. S. XXXVIII u. XLII. Von F. van Schooten d. Ä. existiert ein handschriftl. Werk über Befestigungskunde vom Jahre 1622 in der Univ.-Bibliothek zu Leiden; es soll hauptsächlich aus Zeichnungen bestehen. (Jähns a. a. O. S. 1105). Ferner gab derselbe 1627 Trigonometrische Tafeln „im Westentaschenformat" heraus (M. Cantor, Vorlesungen über Gesch. der Mathematik II² S., 709).

als Juristen immatrikuliert[1]), aber man wird die Fakultätsbezeichnung ebensowenig als entscheidend betrachten dürfen, wie die Altersangabe „26 Jahre" genau ist; sie differiert mit der Wirklichkeit um rund zwei Jahre. Die Bedeutung dieser (nach 6 Jahren!) wiederholten Immatrikulation bleibt zweifelhaft; möglicherweise hatte Goldmann inzwischen die Universität verlassen und war in seine Heimat zurückgekehrt, doch ergeben die Breslauer Quellen darüber nichts Eindeutiges[2]). An den 1637 gedruckten „Naeniae lugubres" beim Tode des Vaters — zu denen nicht weniger als 23 Autoren beisteuerten — ist Nikolaus Goldmann mit vier Beiträgen beteiligt: 1. einer Reihe lateinischer Distichen, 2. einer italienischen Ode, 3. französischen Alexandrinern über die verhängnisvolle Zahl 63 (das Alter des Dahingeschiedenen), 4. einer „Pindarischen Ode" in holländischer Sprache. Wenn man aus dieser polyglotten Verskunst Schlüsse ziehen darf, so muß er also damals bereits das Italienische, Französische und Holländische beherrscht haben; der Inhalt der französischen Verse aber würde auf die Beschäftigung mit der Mathematik hinweisen. Sonst sind die Gedichte im Stile der Zeit wesentlich rhetorisch gehalten und ergeben nicht viel Positives. Von Bedeutung wäre nur eine Stelle: ... mediis sum tutus in undis Curarum ut gurges obruat exanimem?, die möglicherweise schon für die Zeit der Abfassung des Gedichts auf seinen Aufenthalt in Holland schließen läßt. Nach dem Tode des Vaters scheint Goldmann jedenfalls dauernd seinen Wohnsitz in Leiden genommen zu haben; er zog auch seinen jüngeren Bruder Friedrich dorthin, der, 7. August 1640 18jährig, und dann wieder 28. April 1655 mit der Altersangabe: 32 Jahre, als Jurist immatrikuliert wird[3]). Merkwürdigerweise findet sich aber auch Goldmann selbst noch einmal, zum dritten Male also, in die Matrikel der Universität Leiden eingetragen und zwar am 13. Januar 1664, diesmal ohne Beifügung der Fakultät und mit der Altersangabe 33, die nur auf einem Schreib- oder Druckfehler statt 53 beruhen kann[4]).

Dies führt uns auf die Frage nach der Stellung, die Nikolaus Goldmann in Leiden eingenommen hat. Auch hier irrt die biographische Notiz, wenn sie ihn Professor nennt: zu den eigentlichen Lehrern der Universität hat Goldmann nicht gehört und ihre Geschichte[5]) nennt nirgends seinen Namen. Die wiederholte Eintragung in die Matrikel kann verschiedene Ursachen haben und bedeutete bekanntlich oft nur ein Verhältnis der Schutzverwandtschaft oder ähn-

(1) A. a. O. S. 306: Nicolaus Goldtman Silesius 26. J.

(2) 1636 schreibt Joh. Goldmanns alter Schulfreund und Dichtgenosse, der Rektor des Magdalenaeums, Jeremias Tschonder (vgl. über ihn Zeitschr. f. Geschichte u. Altertumskunde Schlesiens 42, S. 184), ihm ein Geburtstagscarmen, worin er den Tod seiner (des Dichters) Gattin erwähnt, die von der Pest dahingerafft wurde: aber das benachbarte Haus Goldmanns sei glücklich verschont geblieben: Hic (Deus) bene te sanum, et prolem cum Conjuge signat Spondet et in reliquum prosperitatis opes. Diese Wendung bezieht sich doch wohl eher auf die Gattin und die Kinder Johann Goldmanns (er hatte außer Nikolaus einen wahrscheinlich 1623 geborenen Sohn Friedrich und dazwischen eine Tochter Anna Maria), als etwa auf den ältesten Sprößling und eine dann vorauszusetzende junge Gattin desselben.

(3) A. a. O. S. 316: Fridericus Goltmannus Silesius 18. J.; S. 443: Fridericus Goldmannus Vratislaviensis Silesius. 32. J. — Die falsche Angabe des Geburtsjahres bei Reyher, der auch Friedrich G. gekannt haben wird, beruht möglicherweise auf einer Verwechslung mit diesem jüngeren Bruder, für den es ja ungefähr zutrifft.

(4) A. a. O. S. 512: Nicolaus Goltman Vratislavia-Silesius. 33.

(5) M. Siegenbeek, Geschiedenis der Leidsche Hoogeschool 1575—1825. Leiden 1829—32.

liches[1]). Auf den Titeln seiner Bücher bezeichnet sich Goldmann nur als Vratislaviensis Silesius; daß er überhaupt einen akademischen Grad besessen hat, muß also mindestens als zweifelhaft gelten. Die Angabe, er habe in Leiden „mit Unterweisung seiner Kunst zugebracht", kann sich auch auf eine private Lehrtätigkeit außerhalb der Universität beziehen. Und so unterscheidet auch die Biographie Reyhers, der ihn selbst als seinen Lehrer nennt, genau unter „Doctores publicos pariter atque privatos, Jac. Golium, Franc. a Schooten et Nicolaum Goldmannum . . .", die er als Mathematiker in Leiden gehört habe[2]). Aber auch die Andeutungen Goldmanns selbst in seinen Schriften scheinen auf eine unabhängige, nur der Erforschung der ihn persönlich interessierenden Probleme gewidmete Lebensführung hinzudeuten. So heißt es in der Dedicatio seines ersten, 1643 herausgegebenen Werkes, der Elementa architecturae militaris: Huic labori quadriennium impendi, et ut ad continuationem studii firmius astringerer, docendi munus suscepi; und an anderer Stelle ebenda: Mihi etsi majora et excellentiora proposita sunt, tamen hoc studium (sc. architecturae militaris) tanta voluptate arrisit ut quamprimum secessum a domesticis turbis impetrare potui, plus in eo et temporis et laboris posuerim, quam in illo, quod mihi erat praecipuum. Und in der Vorrede des 1656 gedruckten „Tractatus de usu proportionarii" spricht er, übrigens mit einer bei einem Gelehrten des 17. Jahrhunderts seltenen Bescheidenheit davon, daß er nicht wagen könne, mit den großen Mathematikern der Zeit, einem Galilei, Tycho, Kepler, Viète, Gassendi, Cartesius u. a. zu wetteifern, deshalb wolle er sich der Mechanik oder praktischen Mathematik und insbesondere der Architektur widmen und sie mit Rücksicht auf den allgemeinen Nutzen zu behandeln suchen. „Cui scopo Libertatem, spreto opulentiae studio, eligam, omnibus Christiani orbis incolis, Magistratibus aeque ac subditis, compellatus et rogatus officia quà consilio quà inventionibus probaturus". Eine praktische Tätigkeit als Architekt lag dabei kaum in seiner Absicht, denn an anderer Stelle (Nouvelle Fortification 1645, S. 198) heißt es: notre intention n'a pas été de faire profession de l'architecture, oder S. 224: nous ne sommes pas du mestier. Der Biograph macht in dieser Beziehung nur die dunkle Andeutung, Goldmann habe „guten Theils Vitruvii Fata erfahren" und berichtet ferner: „Nach Venedig ist er einmal beruffen worden, hat aber darüber nicht zum Schluß kommen können." Wenn ein schlesischer Autor, der im übrigen allerdings nur Reyhers Notiz rhetorisch aufgeputzt wiedergibt, recht berichtet ist, so hätte Goldmann die Stellung eines „princeps architectus" von Venedig abgelehnt aus Besorgnis, seine Konfession wechseln zu müssen[3]). Er war ein eifriger Protestant und, abgesehen von oft recht seltsamen Kundgebungen eines starren Offenbarungsglaubens in seinen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen, zeugen insbesondere die häufigen Lobpreisungen Gottes am Anfange wie am Schlusse seiner Werke von einer innigen Frömmigkeit.

(1) Vgl. G. Kaufmann, Geschichte der deutschen Universitäten. II. S. 57.

(2) Cimbria literata II. 716. — Jac. Golius (1596—1667) wurde 1624 Professor des Arabischen, später auch der Mathematik; über Fr. van Schooten s. oben S. 352. — Die Bezeichnung Goldmanns bei van der Aa, Biogr. Woordenboek der Nederlanden VII, S. 268, als „Lector in de bouw- en wiskunde aan de Hoogeschool te Leiden" bleibt ohne Gewähr.

(3) J. Chr. Leuschner, Ad Cunradi Silesiam Togatam Spicilegium XXVIII. Hirschbergae 1759, s. v. Nic. Goldmann.

Goldmann starb 1665[1]) zu Leiden und zwar vor dem 6. Juni dieses Jahres und mit Hinterlassung einer Witwe und mehrerer Kinder in bedrängten Verhältnissen (s. unten). Und wie er, allgemein menschlich angesehen, vorzeitig abberufen wurde, so versagte ihm das Geschick auch die Veröffentlichung seines vollendet vorliegenden Lebenswerkes, an dem er nach eigener Mitteilung dreißig Jahre gearbeitet hatte. Bevor wir davon sprechen, welche Hoffnungen sich in dieser Hinsicht ihm eröffnet hatten, sei noch für einen Augenblick die Aufmerksamkeit auf ein anderes, bisher unbeachtetes Zeugnis seines Lebens hingelenkt, den Versteigerungskatalog seiner Bibliothek, den die Breslauer Stadtbibliothek bewahrt[2]). Er spiegelt den Bildungsgang und Interessenkreis Goldmanns wider: von den 207 Werken ist ein kleinerer Teil juristischen, ein größerer rein mathematischen Inhalts, vor allem aber ist die Geschichte und Theorie der Architektur mit verschiedenen Ausgaben des Vitruv, L. B. Alberti, Vignola, Serlio, Scamozzi, Palladio vertreten; ferner finden sich Furttenbach (Itinerarium Italiae), Salomon de Caus (Les raisons de causes mouvantes, das klassische Werk der Zeit über Wasserkünste), Rubens' Palazzi di Genova, J. van Campens „Aftbeelding van 't Stadthuys van Antwerpen", Tob. Fendts Monumenta Sepulcrorum u. a. Von Interesse sind auch Reisebücher[3]), wie der Ulysses Belgico-Gallicus, die Newe Beschreibung der Königreiche Dennemark und Norwegen, Al. Guagninis Sarmatiae Europeae descriptio, ein Polyglottenlexikon (Colloquia et dictionariolum 8 linguarum), sowie endlich einige Silesiaca (M. Opitz, Schickfuß).

Auf die letzte Lebenszeit Goldmanns fällt der Widerschein einer historischen Größe, des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg. Der Zeitsitte entsprechend widmete Goldmann seine Schriften fürstlichen Persönlichkeiten: die Architectura militaris 1643 dem Erbprinzen Friedrich von Norwegen, die Nouvelle Fortification 1645 dem Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, und den Tractatus de Stylometris 1662 dem Großen Kurfürsten und seinem Statthalter und Vertrauten, dem Prinzen Johann Moritz von Nassau. Möglich, daß schon das gleichzeitige Studium in Leiden (1634), an das sich ein vierjähriger Aufenthalt des damaligen Kurprinzen in Holland anschloß, eine persönliche Berührung Goldmanns mit ihm herbeigeführt hatte. Für Architektur, Geometrie und Meßkunst hatte Friedrich Wilhelm bekanntlich ein besonderes Interesse. Und wie er den aus Ostpreußen gebürtigen Mathematiker und Festungstheoretiker Christian Otter (1598—1660) im Jahre 1647 aus den Niederlanden als Professor nach Königsberg berief[4]), mit dem als Astronom berühmten Danziger Privatgelehrten Joh. Hevellius (1611—87)

(1) In diesem Jahre herrschte in Holland die Pest. — Zu Goldmanns Lebensgeschichte läßt sich aus dem Breslauer Stadtarchiv noch die Abschrift des Testaments seiner Mutter Maria geb. Six beibringen, worin diese am 14. November 1653 ihre „lieben Söhne und leiblichen Kinder Nicolaus und Friedrich Goldmann" zu Erben einsetzt, sowie eine Eintragung in die städtischen Signaturbücher vom 1. Juli 1658, der zufolge Gottfr. Wolff, Gräfl. Hatzfeldtscher Rat, als Bevollmächtigter der „Edlen Hoch- und wohlgelahrten Herren, Niclas und Friedrich Goldtmannen Gebrüdern, anjezo zu Leyden", das seinen Mandanten von der Mutter vererbte Haus auf der Albrechtgasse neben dem Magdalenengymnasium für 600 Rtl. an den Goldschmied Hans Boy verkauft.

(2) Catalogus Variorum et Insignium Librorum Praecipue mathematicorum Nicolai Goldmanni, Mathematici, Qui publica auctione distrahantur In Aedibus Thomae Hoorn Bibliop. Lugduni Batavorum 1665.

(3) Vgl. Leuschner, a. a. O.: „Italos vidit, Francos, Anglos et Belgos." Doch fragt es sich, wie weit solche Angaben zuverlässig sind. Aus einer Bemerkung Goldmanns (Civilbaukunst S. 130) über das Pantheon („welches Palladius mit höchstem Eifer beschrieben hat") sollte man eigentlich schließen, daß er das Bauwerk nicht aus eigener Anschauung kannte.

(4) F. J. Buck, Lebensbeschreibungen preußischer Mathematiker. Königsberg 1763, S. 256.

in Verkehr stand und (1683) den Mathematiker und späteren Keramiker Johann Teyller aus Nymwegen († 1713) zum Bericht über seine Reisen an seinen Hof einlud, so durfte wohl auch der deutsche Gelehrte Goldmann in Leiden von ihm Förderung seiner Bestrebungen erwarten[1]). Johann Moritz von Nassau aber, der Statthalter der klevischen Lande, war der ständige Vermittler zwischen seinem kurfürstlichen Herren und den holländischen Festungsingenieuren, Architekten und Künstlern, die dieser ebenso wie er selbst gern in seine Dienste zog. Fabelhafte Kunde von herrlichen Bauten und Lustgärten, die er mit Hilfe des Haarlemer Architekten Pieter Post (1608—1669) aus dem Nichts geschaffen, knüpfte sich bereits an seine Wirksamkeit als holländischer Statthalter in Brasilien, und in ähnlichem Sinne hatte er seit 1652, unter lebhafter Anteilnahme des Kurfürsten, begonnen, das kleine und dürftige Kleve zu einer fürstlichen Residenzstadt mit Villen und Parkanlagen umzuschaffen. Jacob van Kampen, der berühmte Meister des Amsterdamer Rathauses, beriet ihn dabei und die Stadt Amsterdam schenkte ihm 1660 eine Marmorstatue der Minerva von Artus Quellinus, die noch heute in dem von Johann Moritz geschaffenen Neuen Tiergarten bei Kleve steht[2]).

Auf diesem Hintergrunde und infolge der häufigen Anwesenheit der beiden Fürstlichkeiten in Holland müssen sich wenige Jahre vor Goldmanns Tode persönliche Beziehungen angeknüpft haben, auf Seiten des Gelehrten auch durch den Wunsch leicht erklärbar, das Interesse des Großen Kurfürsten für den Druck seiner „Civilbaukunst" zu gewinnen. Und die Urkunden[3]) zeugen davon, daß ihm dies im vollsten Maße gelungen ist. Schon ein Brief des Kurfürsten an Moritz von Nassau vom 30. Mai 1663 nimmt Bezug auf mündliche Besprechung mit dem Statthalter bei seiner jüngsten Anwesenheit in Berlin „wegen des Mathematici zu Leiden Nicolai Goldmanns undt völliger Perfectionierung seines unter handen habenden großen mathematischen wercks", wozu der Kurfürst eintausend Rth. bewilligt habe. „Wann wir denn nochmals sehr gern wolten, daß solches werck ehest herauskomme, Ihme, Goldmann, auch zu solchem ende mit obigem Zuschub wircklich geholffen werden möchte". Der Statthalter wird gebeten, „mit demselben handlung zu pflegen, auch ferner dahin zu sehen, damitt dazu forderlichst raht geschaffen werde, also dises nutzlich werck dadurch zur richtigkeitt befordert werde". Als Entgelt wünscht der Kurfürst, „daß Unß, wo nicht die Kupffer, dennoch so viel exemplaria in Unsere Bibliothec gelieffert werden, daß wir deren theils gegen anderer guter Bücher, so in Unserer Bibliothec annoch nicht vorhanden, austauschen und also wegen solches Vorschubes einige ergöztlichkeit (?) haben mögen[4])." Daß es sich bei diesem „Mathematischen Werk" um die „Civilbaukunst" handelt,

(1) Worauf allerdings G. Galland, Hohenzollern und Oranien (Studien z. deutschen Kunstgesch. 144. Straßburg 1911) S. 113 seine überraschende Behauptung stützt, Goldmann habe neben Teyller und Hevellius zu den Lieblingsgelehrten des Großen Kurfürsten gehört, bleibt zweifelhaft.

(2) G. Galland, Der Große Kurfürst und Moritz von Nassau. Frankfurt a. M. 1893, S. 31ff. Vgl. auch L. Driesen, Leben des Fürsten Joh. Moritz von Nassau-Siegen. Berlin 1899, S. 280ff.; M. L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst. Jena 1914, II., S. 127; Clemen, Kunstdenkmäler d. Rheinlande, I., S. 118.

(3) Es sind Briefkonzepte des Kurfürsten und Antwortbriefe im kgl. preußischen Geh. Staatsarchiv in Berlin (Rep. 9K lit. D), sowie ein kurfürstlicher Erlaß im kgl. Hausarchiv zu Charlottenburg. Den Verwaltungen beider Archive bin ich für freundliche Mitteilungen zu Dank verpflichtet.

(4) Die kurfürstl. Bibliothek wurde 1661 im 1. Stock des Schloßapothekenflügels in Berlin eingerichtet. Ein eigenes Gebäude dafür sollte an der Ostseite des Lustgartens errichtet werden, blieb aber unvollendet. Auf einer Skizze von Stridbeck 1690 sind die Bogenreihen des Erdgeschosses zu sehen. R. Borrmann, Bau- u. Kunstdenkmäler von Berlin, S. 266f.

ist wohl ebenso sicher, wie es nun klar wird — und eine Bemerkung des Kurfürsten in dem zweiten, gleich anzuführenden Schreiben bestätigt dies — daß Goldmann die Abhandlung über die von ihm erfundenen „Baustäbe" aus dem Zusammenhang des größeren Werkes herausgenommen und in deutscher und lateinischer Sprache hat drucken lassen, um dem Kurfürsten gewissermaßen eine Probeleistung vorlegen zu können. Will man an eine persönliche Begegnung denken, so könnte der lange Aufenthalt (Januar bis Oktober) des Fürsten in Kleve im Jahre 1661 dazu wohl Gelegenheit geboten haben. Ob das Reskript, dat. Königsberg 18./28. Dezember 1663, betr. Zahlung einer Remuneration von 100 Thlr. an Goldmann für Dedikation eines „Tractatus mathemat." sich noch auf die Abhandlung oder etwa schon auf das größere Werk bezieht, mag dahingestellt bleiben. Die Auszahlung der Subvention von 1000 Thlrn. verzögerte sich aus formalen Gründen und inzwischen war Goldmann in der ersten Hälfte des Jahres 1665 gestorben, nachdem er mit Hilfe eines aus Frankreich verschriebenen Kupferstechers bereits mit der Ausführung der Kupfertafeln zu dem Werke begonnen hatte. Seine Witwe und sein Bruder Friedrich aber wandten sich nun an den Kurfürsten mit dem Anerbieten, gegen Auszahlung der 1000 Thlr. ihm „das gantze Werck mit allem, was daran gethan ist, auszuandtwordten". Der Kurfürst beauftragte deshalb, dat. Berlin-Cöln 6. Juni 1665, unter genauer Darstellung der Sachlage seine damals im Haag sich aufhaltenden Räte Werner Wilh. Blaspeil und Matthias Romswinckel[1]), sich von Friedrich Goldmann „alle zu diesem wercke gehörigen sachen zeigen zu lassen, nach befindung deswegen mit Ihm auffs genaueste zu accordiren undt Uns umbständlich bericht darüber zu überschreiben". Die Adressaten berichten zusammen mit dem kurfürstlichen Agenten im Haag Johann Copes, dat. Haag 4./14. Juli 1665: Friedrich Goldmann habe ihnen ein Verzeichnis der von Nikolaus Goldmann „hinterlassenen Architektonische stucken" eingereicht sowie ein Memoriale darüber, „waß er gegen Ueberlassung dieser stucken praetendiren würde". Die Witwe sei in Not und von ihren Gläubigern hart mit Exekution bedrängt; die Schreiber stellen der Gnade des Kurfürsten anheim, was er über die zugesagten 1000 Thlr. hinaus ihr bewilligen wolle. Bereits am 24. Juli 1665 weist darauf ein kurfürstliches Reskript den Statthalter Fürsten Moritz an, die 1000 Thlr. an die Witwe Goldmanns aus den Kontributionsgefällen (Steuergeldern) auszuzahlen. Gleichzeitig schreibt der Kurfürst an seine Beauftragten im Haag, sie möchten bei Friedrich Goldmann noch „wegen beyschaffung der noch ermangelnden abrisse, davon er in dem 12. und letzten Punct (?) seiner überschickten verzeichnis meldung thut, behörige erinnerung thun, weil ohne dieselben sonst das werck nicht kann in druck gebracht werden"[2]). Die erst vom 13. April 1666 aus dem Haag datierte Antwort von Romswinckel und

(1) Der erstere war damals Geh., auch kiev- und märkischer Regierungs- und Amtskammerrat, der letztere Vicekanzler und Direktor der kiev-märkischen Lande. Vgl. O. Hoetzsch, Stände und Verwaltung von Cleve und Mark. Leipzig 1908, S. 33, 43.

(2) Bezeichnenderweise hatte der Kurfürst auch Auftrag gegeben, mit dem erwähnten Kupferstecher Gottfried Bartz wegen Übertritts in brandenburgische Dienste zu verhandeln; dieser erklärte sich dazu bereit und gab an, in Amsterdam, wo er sich jetzt aufhalte, täglich einen silbernen Dukaten zu verdienen. So viel wollte der Kurfürst ihm nicht geben und wünschte zu wissen, „was er etwa jährlich an bestellung prätendiren möchte". Es handelte sich hier um den von Fr. Nicolai, Nachricht von den Baumeistern etc., Berlin 1786, genannten Gottfried Bartsch aus Schweidnitz in Schlesien, der dann wirklich brandenburgischer Hofkupferstecher mit 300 Thlr. Gehalt wurde. Vgl. hierzu Galland, Der Große Kurfürst und Moritz von Nassau S. 198 u. 227f., wonach der Artikel bei Thieme-Becker II, 584, zu berichtigen und zu ergänzen wäre.

Copes läßt erkennen, daß die Auszahlung der 1000 Thlr. sich noch immer verzögert[1]). Goldmanns „Wittib und vaterlose Kinder" sind in Not und Bedrängnis: „und unss allhie wochent- ja täglichen darüber wehemütig behelligen"; sie werden dem Mitleid des Kurfürsten empfohlen. Zwei beigelegte Briefe der Witwe Caterina Naertburgh(?) vom 10. März und 5. April 1666 aus Leiden datiert, in einem gebildeten Holländisch abgefaßt, eröffnen den Einblick in eine wahrhaft traurige Lage. Sie wartet mit Sehnsucht auf die Auszahlung der Summe, „op dat ich myen schuldenaers kan eenighe gewißheyt geuen"; der Hauswirt droht mit Exekution und sie bittet Copes flehentlich, ihr den fälligen Mietzins vorzuschießen: „want het water staet tot aen de lippen, Godt bewaere my dat het daer niet ouer gaet . . ." Ein Teil der Summe scheint auch ausgezahlt worden zu sein, dann aber ist auch Friedrich Goldmann offenbar plötzlich gestorben, vielleicht unter finanziellem Zusammenbruch, denn am 1. September 1667 schreibt der Kurfürst an Copes unter Beifügung einer von dem Ingenieur Memhardt aufgesetzten Spezifikation, „waß vor Stücke von deß Nicolai Goldmannß Wittiben vor 1000 Rth. erhandelt worden": „Nachdem eß nun daß ansehen hat, daß wir nach erfolgtem vnglücklichen Casu Seines Bruders deß ganzen Wercks wegen nicht wenig periclitieren dürften, so finden wir nötig, daß bey dieser Sache vigiliret werde". Er befiehlt ihm, die Angelegenheit in Leiden selbst zu untersuchen „undt nicht allein dahin zu sehen, daß nichtß davon abhanden kommen, sondern auch eß ferner also zu disponieren, wie Ihr wisset, daß solches zu Unserm Besten gereichet". Ferner sollte er feststellen, wie viel der Witwe bereits gezahlt worden und ob sonst bei der Verlassenschaft etwas vorhanden sei, woraus eine bei ihm, dem Kurfürsten, geltend gemachte Schuldforderung des kurfürstlichen Mechanikus Johann Eggerich an den Letztverstorbenen im Betrage von 400 Rthl. beglichen werden könne; sonst müsse aus dem Reste der 1000 Thlr. diesem die Schuld bezahlt werden.

Damit schließen die erhaltenen Schriftstücke; sie erhalten aber noch eine gewisse Ergänzung durch eine im kgl. Geh. Staatsarchiv aufbewahrte Mappe mit Zeichnungen (Ms. bor. fol. 625), die durch eine Aufschrift von alter Hand als „Portefeuille contenant les desseins faits en partie de la propre main de S. A. E. Frederic Guillaume" bezeichnet wird[2]). Die in der Mappe liegende Teilabschrift eines Briefes des Architekten Carl Elis (Berlin 23. Sept. 1875) an einen ungenannten Adressaten beschränkt die Möglichkeit dieser Bezeichnung auf das 1. Blatt, eine Bleistiftzeichnung des Schlößchens Huis ten Bosch beim Haag mit der Aufschrift: Churfst. Handzeichnung von dem Busch im Haag; da aber das Blatt offenbar von einer weiblichen Hand herrührt, wird man eher Galland beipflichten, der darin eine Zeichnung der Kurfürstin Luise Henriette vermutet. Zwei andere Blätter (11, 12) sind durch alte Aufschrift als Zeichnungen des Kurfürsten Friedrich III. bestimmt und werden mit einigen anderen (8, 10, 14) in gleichem schülerhaften Charakter etwa als Übungen aus dem Unterricht des Prinzen in Fortifikation und Architektur[3]) betrachtet werden dürfen. Ob auch Skizzen des Großen Kurfürsten in der Mappe liegen, bleibt zweifelhaft[4]), jedenfalls scheint ein Teil der Blätter aus seiner un-

(1) Die Ebbe in den kurfürstlichen Kassen verhinderte in diesen Jahren selbst die Auszahlung der vierzehn (!) Jahre alten Forderung des holländischen Malers Wilhelm van Honthorst. Vgl. P. Seidel im Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XI, S. 148f.

(2) G. Galland hat im Rep. f. Kunstw. XIV., S. 89, zuerst die Aufmerksamkeit darauf hingelenkt.

(3) Vgl. hierzu G. Galland, Der Große Kurfürst und Moritz von Oranien, S. 77f.

(4) Am ehesten käme m. E. ein Blatt (9) in Betracht, das in energischer Federzeichnung flüchtige Skizzen von Gartenhäusern und Baumpflanzungen enthält. Man fühlt sich versucht, damit eine Stelle

mittelbaren Umgebung herzurühren. Andere hingegen stehen unzweifelhaft mit Nikolaus Goldmann in Beziehung. Es sind teils architektonische Federskizzen und Berechnungen, teils ausgeführte Grund- und Aufrisse von Gebälken u. a., wie sie als Vorlagen für die Kupfertafeln der „Civilbaukunst" hätten dienen können; einige Zeichnungen und Textstellen beziehen sich auf die Rekonstruktion des Salomonischen Tempels, alles aber hat konzeptmäßigen Charakter. Das Gleiche gilt von einer zwei Foliobogen umfassenden Zusammenstellung der Kapitelüberschriften des Goldmannschen Werkes, die in einen gleichen Foliobogen gelegt ist, auf dessen einer Hälfte ein unvollständiges Konzept der tabellarischen Übersicht architektonischer Kunstausdrücke in Italienisch, Französisch, Holländisch, Lateinisch und Deutsch steht, wie sie vollständig in Kap. IV, S. 9—22 der „Civilbaukunst" gedruckt ist[1]). Die Inhaltsübersicht rührt nicht von dem Verfasser selbst her, denn in der Überschrift heißt es: geschrieben [und] nachgelassen von Niclas Goldman. Es wäre ja auch widersinnig, anzunehmen, daß dieser selbst dem Kurfürsten solche Konzepte und Schmierblätter übergeben hätte. Nach Lage der Dinge werden wir also darin nur Stücke aus dem Besitze Friedrich Goldmanns erkennen können, wie sie Copes etwa beschlagnahmt hatte, als er auf Weisung des Kurfürsten in Leiden „vigilirte". Die kleinen Architekturskizzen von Nikolaus Goldmanns Hand aber mögen uns etwa eine Anschauung davon geben, wie das „Konzeptbuch" aussah, nach dem Sturm die Risse für seine Ausgabe gezeichnet hat.

War dies Alles — und es scheint fast so — was schließlich aus dem Nachlaß Goldmanns in die Hände des Großen Kurfürsten gelangte, so war das Ergebnis allerdings ein klägliches und ließe sich nur durch irgendein hinterlistiges Verhalten der Hinterbliebenen oder das Dazwischentreten anderer Gläubiger erklären. Unaufgeklärt bleibt auch, auf welchem Wege Samuel Reyher und endlich Georg Bose in den Besitz des Goldmannschen Manuskripts gelangten. Aber das lebhafte Interesse, das der Kurfürst dem Werke zuwandte, die verhältnismäßig bedeutende Summe, die er dafür zu opfern bereit war, die jedenfalls noch weit bedeutenderen Kosten, die der Leipziger Ratsherr an eine Prachtausgabe desselben wandte, geben uns von dem Ruf, den Goldmanns Name noch ein Menschenalter lang nach seinem Tode genoß, keine geringe Vorstellung. So finden auch die Acta Eruditorum von 1697 tönende Worte zu seinem Ruhme[2]) und Sturms enthusiastische Propaganda brachte den Namen Goldmanns vorübergehend wohl in Aller Mund. Der große Polyhistor des Zeitalters, Christian Wolff, hebt die Verdienste seines Breslauer Landsmanns um die angewandte Mathematik wie um die Theorie der Baukunst wiederholt und

aus den von O. Meinardus in den Forschungen z. brandenb.-preuß. Geschichte XIX veröffentlichten Briefen des Kurfürsten an Johann Moritz von Nassau in Verbindung zu bringen; er erwähnt da S. 123 (9. März 1663) ein ihm zugesandtes Werk offenbar über Gartenkunst: „Ich sage Ew. Ldn. auch für das schöne Buch großen Danck. Ich hab schon Dinge darauß gezeignet, welche ich zu Potzdam appliciren werde."

(1) Das Wasserzeichen dieser Bogen ist das Amsterdamer Wappen, es kehrt nebst einem Narrenkopf auch in den Goldmannschen Konzeptblättern wieder. Der Narrenkopf findet sich auch auf dem im Haag geschriebenen Brief der kurfürstlichen Räte vom 4. Juli 1665, es handelt sich hier also um eine holländische Papiersorte. — Die vermutungsweise auf den kurfürstlichen Hof zurückzuführenden Blätter haben meist einen Adler als Wasserzeichen, ebenso wie die Briefkonzepte des Kurfürsten. Außerdem kommt noch ein Lilienwappen vor.

(2) A. a. O. S. 49: non infimo inter eruditos propter ingenium honore ac nomine iam diu fuit suamque orbi litterario in architectura tam ciuili quam militari peritiam satis demonstravit.

mit besonderer Wärme hervor, ja man kann wohl behaupten, daß die architektonischen Kenntnisse und Anschauungen Wolffs, wie gewiß vieler seiner Zeitgenossen, vorwiegend aus Goldmann geschöpft sind[1]).

Wenn es im Vorausgehenden auch nicht gelungen ist, Goldmanns Lebensumstände völlig aufzuklären, so tritt uns neben der Richtigstellung der wesentlichsten Daten seine Persönlichkeit jetzt doch wohl in hellerem Lichte entgegen. Wir sehen einen Mann von vielseitiger Bildung, der in der aufblühenden holländischen Universitätsstadt, ohne selbst nach akademischen Ehren zu geizen, uneigennützig der Wissenschaft und dem allgemeinen Nutzen, so wie er ihn verstand, zu dienen sucht. Seine Bücher läßt er fast alle, in der berühmten Offizin der Elzevir gedruckt, im eigenen Verlage erscheinen und arbeitet dreißig Jahre lang unermüdlich an seinem großen Hauptwerk. Der Hoffnung, dasselbe, wie der Kurfürst so hübsch sagt, „zuforderst derer teutsch Nation zu ehr" im Druck erscheinen zu lassen, beraubt ihn der Tod und über seine Familie bricht das Verhängnis herein. — Über die Gründe, die Goldmann bewogen haben, sich dauernd in Leiden anzusiedeln, lassen sich nur Vermutungen hegen. Doch auch fern der Heimat und trotz einer Zeit, da in Deutschland alles Ausländische Trumpf war, schlägt in seinen Schriften das nationale Empfinden oft mit überzeugender Wärme durch. So, wenn er („Civilbaukunst" S. 7) sagt: „Wir Deutschen mögen uns selber zuschreiben, das die Außländer unsere Einfalt im Bauen außlachen" und dann Scamozzis (III, 8) spöttisches Urteil über die hergelaufenen italienischen Werkmeister anführt, von denen man sich selbst am kaiserlichen Hofe weismachen ließe, daß sie etwas von Architektur verständen. „Dies saget ein Außländer, aber wenn wir gute Aufsicht haben wolten, würde es uns auch unter den Deutschen an Bau-Verständigen nicht fehlen, aber wir verlassen diejenigen und begehren sie nicht zu gebrauchen. Dieses ist unser alter Brauch, unsere eigene Ingenia werden nicht geachtet und geringe geschätzet, aber den Außländischen trauet man alles zu und muß alles ihr Thun von Himmel her geredet seyn[2])." Er weist dann auf die zermürbende Wirkung des großen Krieges hin[3]). „Daß dennoch die Bau-Kunst in Deutschland nicht so gantz unbekannt gewesen, zeigen die schöne Abtheilungen der Städte genugsam: Man besehe allein die beyde, Leipzig und Breßlau; so ist jene also artig und zierlich abgetheilet, daß ihr in diesem Stücke die Italiänischen Städte wohl weichen müssen, diese aber stellet der alten Griechen Abtheilung vor Augen, mit geraden und fast gleich breiten Straßen und mit dreyen schachtförmigen Märckten." Es ist dies meines Wissens die einzige Stelle in der älteren Literatur, wo auf die planmäßige Anlage ostdeutscher Kolonialstädte hingewiesen wird und sie darf, ungeachtet ihrer bedenklichen Geschichtsauffassung, als ein merkwürdiges Zeugnis unbefangener Beobachtung gewertet werden. In Goldmanns eigenem Idealentwurf einer Stadtanlage (S. 112f.) klingt der Schachbrettplan seiner Vaterstadt vernehmlich nach[4]).

(1) Vgl. Chr. Wolff, Elementa matheseos universae, Halae 1713—15, S. 942f., 953, 1027; Mathemat. Lexicon, Leipzig 1716, S. 1477.

(2) Habicht, a. a. O. S. 50, führt diese Worte irrtümlich als Äußerung Sturms an, der allerdings ähnlich dachte; es geht schon aus dem ganzen Zusammenhang hervor, daß sie Goldmanns eigene Meinung ausdrücken; vgl. das Folgende!

(3) Diese Stelle spricht vom „dreyßigjährigen Krieg", während die Ausdrucksweise im Anfang des Werkes S. 2 voraussetzt, daß der Krieg noch wütete; darf man hieraus schließen, daß die Abfassung des Werkes um 1648 begonnen hat?

(4) Vgl. hierzu meine Bemerkungen in der Festschrift zum XIII. Geographentag, Breslau 1901, S. 77f.

In diesem Zusammenhange darf auch auf Goldmanns Streben nach einer einfachen und klaren, rein deutschen Ausdrucksweise hingewiesen werden. Er schließt sich damit den puristischen Bestrebungen der Zeit, wie sie ja auch sein Landsmann Martin Opitz vertritt, an, und wenn uns Verdeutschungen wie „Sitzsähle“ (Exedrae), „Schwatzsähle“, „Tageloch“ (Fenster) — das bekanntlich noch der junge Goethe gebraucht — nicht eben glücklich erscheinen wollen, so erfreut andererseits der bewußte Gebrauch von Ausdrücken wie Deutungen (Definitionen), Heischungen (Postulate), Aussprüche (Axiome), Gegeneinandermessung der Verhältnisse (Proportionalität) oder die Aufnahme alter deutscher Wörter wie Laube, Vorschopf u. a. m. Diese Kraft und Reinheit seiner Sprache, in der uns noch ein letzter Rest Dürerscher Herbigkeit und Knorrigkeit zu leben scheint, tritt besonders wohltuend hervor, wenn man sie einerseits mit dem hilflosen Gestammel etwa seines Zeitgenossen Josef Furttenbach vergleicht: neben diesem weitgereisten, aber nur handwerklich geschulten Praktiker ist Goldmann eben der klassisch gebildete Gelehrte! Andererseits hebt sich seine Ausdrucksweise ebenso vorteilhaft von dem gezierten Sprachmischmasch ab, dessen sich, kaum ein halbes Jahrhundert später, sein Herausgeber Sturm zu bedienen pflegt. Der Hauptsache nach liegt die Kulturstufe, auf der Goldmann steht, eben doch noch vor den Verwüstungen des großen Krieges.

(Fortsetzung folgt.)

BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST ◆ I. DIE VERSNOVELLE DER „DONNA DEL VERGIÙ“ UND ANDERE MALEREIEN IM PALAZZO DAVIZZI-DAVANZATI ZU FLORENZ

Von WALTER BOMBE

Mit fünfzehn Abbildungen auf sieben Tafeln

Io veggo storie, favole e novelle
Nuove ed antiche, tutte stare a schiera
Dinanzi a me, con lor senbianze belle,
Più che non sono i fior di primavera,
E gli autori, or di queste ora di quelle,
M'invitan con si dolce lor matèra
Ch'io non so quale in prima cominciare
O di qual più vi piaccia udir cantare.
Il cantare dei cantari, st. 4.

„Cantari“ hießen die Gedichte in Ottaverime, die von Florentiner Bänkelsängern nach Feierabend oder an Festtagen nachmittags auf den Plätzen der Stadt, besonders auf der Piazzetta von San Martino del Vescovo in der Nähe der Häuser der Alighieri dem Volke vorgetragen wurden. Jeder dieser Cantari begann und schloß mit einer Anrufung Gottes, Christi, der Jungfrau Maria und der Heiligen, die sich oft mit gleichen Ausdrücken wiederholt. Bisweilen stimmen diese Anrufungen wörtlich überein; so bei dem „Cantare di Gismirante“ von Antonio Pucci und bei dem „Cantare di Bruto di Brettagna“:

„I' prego Christo, Padre onnipotente,
Che per gli peccator volle morire,
Che mi conceda grazia nella mente,
Ch'i' possa chiara mia voluntà dire;
E prego voi, signori e buona gente,
Che con affetto mi dobiate udire.
I' vi dirò d'una storia novella,
Forse che mai noll' udiste si bella.“

Als Bänkelsänger- und Volkspoesie machen diese Dichtungen meist den Eindruck des Unpersönlichen, so daß sie von demselben Dichter und aus derselben Zeit herzurühren scheinen. Aus diesem Grunde wurden sie früher sämtlich dem bekanntesten der mittelalterlichen Florentiner Bänkelsänger, dem schon erwähnten Antonio Pucci zugeschrieben. Die Cantari behandeln legendare, klassische und religiöse Stoffe, oft in zyklischer Form, etwa an den Sagenkreis Karls des Großen und an Artus und seine Tafelrunde anknüpfend. Beliebte klassische Stoffe sind die Geschichte des Orpheus, Jason und Medea, Perseus und die Meduse, Pyramus und Thisbe. Religiöse Stoffe wurden gern der Heiligenlegende entnommen. Am häufigsten aber finden sich legendare Geschichten, von Merlin dem Zauberer und Morgana la fata, von Liombruno, von Tristano und Isotta, von der Donna del Vergiù und andere. Auch Ereignisse der Zeitgeschichte werden behandelt. Einer der fruchtbarsten dieser Bänkelsänger, bekannt unter dem Namen L'Altissimo, hat in nicht weniger als 94 Gesängen die Geschichte der Könige von Frankreich, Antonio Pucci fast die ganze Chronik des Giovanni Villani in Terzinen vorgetragen. Die Geschichte von Florenz spiegelt sich in diesen Bänkelsänger-Liedern wider, die oft von hoher patriotischer Gesinnung zeugen, und auch die Umdichtungen antiker und religiöser Stoffe überraschen durch ihre stark national gefärbte Auffassung.

Leben und Farbe aber gewinnen sie in ganz besonderem Maße, wenn sie von bildenden Künstlern illustriert werden. In Schubrings soeben bei Hiersemann in Leipzig erschienenem großen Cassonewerk ist zum ersten Male eine reiche Auswahl

von Truhenbildern, die auf Bänkelsängerpoesien zurückzuführen sind, vorgelegt und gedeutet worden. Wenn Schubrings Arbeit vor allem die Entwicklungsgeschichte der Cassonemalerei verfolgte, so beabsichtigt der Verfasser dieser Studien eine Anzahl Beiträge zur italienischen Profankunst zu geben, indem er einzelne ausgewählte Denkmäler auf ihre Quellen zurückführt. Den Anfang möge die Geschichte der Donna del Vergiù in einer Freskenfolge des Palazzo Davizzi-Davanzati zu Florenz machen, über die der Verfasser in einer Sitzung des Florentiner kunsthistorischen Instituts am 10. März 1911 einen Vortrag hielt, der, im zweiten Bande der Mitteilungen des Instituts abgedruckt, hier in erweiterter Form einem größeren Kreise von Kunstfreunden und Fachgenossen vorgelegt wird.

* * *

Via Porta Rossa war eine der Hauptstraßen innerhalb des ersten Mauerringes von Florenz. Eine ganze Reihe mächtiger Familien hatte sich hier angesiedelt, die Ardinghelli, die Monaldi, die Davanzati, die Bostichi, die Cosi, die Bensi, die Foresi, die Bartolini-Salimbeni, die Cocchi, Davizzi, Cambi del Nero, die Arnoldi und andere. Bis zur Zeit der mit unerhörter Grausamkeit durchgeführten „Sanierung" des alten Zentrums von Florenz hatte diese Straße noch ganz mittelalterlichen Charakter. Heute sind von all den stolzen Palästen nur noch bescheidene Reste sichtbar. Die Zerstörer des alten Florenz haben den schönen Turm der Bostichi, gegenüber der Loggia des Mercato Nuovo, den gewaltigen Verteidigungsturm der Cosi, den stolzen Palast, den die Cocchi-Compagni der Kirche Or San Michele hinterließen, das alte Haus der Davanzati mit seinen schönen Spitzbogenfenstern und seinen herrlichen Dekorationsmalereien vernichtet. Nur die Türme der Foresi in Via Porta Rossa 20, der Turm der Bognola dei Monaldi über dem Palazzo Torrigiani, und der altehrwürdige Palazzo Davizzi-Davanzati sind noch als Zeugen der glorreichen Vergangenheit stehen geblieben.

Zu den ältesten Patrizierfamilien, die in Via Porta Rossa ansässig waren, gehörten die Davizzi. Ihre Schicksale sind auf das engste mit der Geschichte der Florentiner Republik verknüpft. Schon im Jahre 1294 gaben sie in der Person des Davizzino di Rinieri der Republik einen Gonfaloniere. Dreimal saßen Mitglieder der Familie im Großen Rat, und Palla di Gherardo war 1435 diplomatischer Vertreter von Florenz. Francesco di Tommaso beteiligte sich gemeinsam mit Samminiato di Ugucciozzo dei Ricci an einer Verschwörung gegen den Tyrannen Maso degli Albizzi und wurde im November 1400 enthauptet. Während der unaufhörlichen Parteifehden des 15. Jahrhunderts wurden andere Mitglieder der Familie als Rebellen verbannt. Ihre Häuser gruppierten sich um den düsteren Palast, der noch heute von der untergegangenen Macht der Davizzi Zeugnis ablegt. Wie in jener Zeit üblich, war der Palast, dessen Hauptfront an der Via Porta Rossa lag, während die Rückseite nach der Via di Capaccio blickte, unter mehrere Mitglieder der Familie aufgeteilt. In einer Pergamenturkunde des Florentiner Staatsarchivs hat Guido Carocci die Notiz gefunden, daß Andrea del fu Domenico di Gherardo Davizzi seinem Oheim, Giovanni del fu Gherardo am 8. Dezember 1424 die Hälfte seines Palastes abtrat mit der Verpflichtung, ihn nicht zu verkaufen[1]). Ebenso findet sich nach Carocci in einer Kataster-Erklärung vom Jahre 1427 der Palast zu gleichen Teilen zwischen Antonio di Domenico und Palla Davizzi geteilt. Dagegen

(1) Guido Carocci, Palazzo Davanzati, Ricordi storici-cenno descrittivo, 29 S. 4°, Florenz, Tipografia Cenniniana, 1910.

erscheint er in einer Kataster-Erklärung vom Jahre 1469 ganz als Eigentum des Lorenzo di Giovanni di Gherardo, der ihn auch noch im Jahre 1498 besitzt und als „un palagio con tre botteghe di lana" deklariert. Im 15. Jahrhundert waren die Davizzi noch reich und mächtig, aber im Anfang des 16. Jahrhunderts begann die Familie zu verarmen, und im Jahre 1516 sah sie sich genötigt, den Palast an den päpstlichen Protonotar Onofrio Bartolini zu verkaufen.

Die Bartolini hatten sich durch glückliche Spekulationen zu einer der mächtigsten Familien ihrer Zeit aufgeschwungen. Sie besaßen eine ganze Reihe von Häusern in Via Porta Rossa, von denen heute nur noch eines, das Albergo Porta Rossa, vorhanden ist, einen Palast in Piazza Santa Trinità, den Baccio d'Agnolo für sie erbaut hat, eine Familienkapelle in der Kirche Santa Trinità mit Fresken von Lorenzo Monaco, ein Kasino mit Gärten in Via Valfonda und Villen in Rovezzano und Quinto vor der Stadt. Im Besitz des neuen von Baccio d'Agnolo erbauten Palastes, vermieteten sie das Haus der Davizzi an die Ufficiali della Decima, eine Florentiner Steuerbehörde, die von den Familien der Stadt eine harte Einkommensteuer zu erheben hatte. Seit 1425 war in Florenz die Selbsteinschätzung obligatorisch. Jeder Familienvater mußte auf das genaueste seine sämtlichen Einkünfte aus Stadt- und Landbesitz, die Mitgift seiner Töchter, die Zahl der Personen seines Hausstandes, die „Bocche", angeben. In den langen Stunden des Wartens scheint mancher Florentiner Bürger seinem Unmut über die schweren Steuerlasten Ausdruck gegeben zu haben, wie die zahlreichen Kritzeleien an den Wänden bezeugen.

Eine neue Epoche in der Geschichte des altehrwürdigen Hauses begann 1578 mit der Besitzergreifung durch Bernardo Davanzati, den Übersetzer des Tacitus und Verfasser der Geschichte des Schismas in England. Auch die Davanzati waren eine alteingesessene Florentiner Patrizierfamilie. Lottiere Davanzati war 1320 Prior von Florenz und gründete auf dem Hügel von Montughi das reiche Kloster Santa Marta. Niccolo di Roberto war 1420 Gesandter der Republik und stiftete 1411 das Kloster S. Michele della Doccia bei Fiesole. Davanzato di Giovanni, der schon das höchste Staatsamt des Gonfaloniere bekleidete, war Prior von S. Miniato, während der Krieg zwischen Florenz und Pisa wütete. In einer Februarnacht des Jahres 1396, als er krank und schutzlos in dem zinnengekrönten Palast neben der Kirche lag, wurde er von einigen verbannten Ghibellinen überfallen und ermordet. Messer Giuliano di Niccolo Davanzati war mehrfach Florentiner Gesandter bei Papst Eugen IV. und wurde 1434 bei Gelegenheit der Einweihung des Florentiner Domes zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt. Zugleich erhielt er das Privilegium, sein eigenes Wappen mit der Tiara und den päpstlichen Schlüsseln zu schmücken. Dieses Wappen, das aus dem alten Hause der Davanzati in den Palast der Davizzi überführt wurde, trägt die Inschrift: EX PRIVILEGIO EUGENII IV. D. JULIANUS DAVANZATI EQUES. Zur Zeit der Belagerung von Florenz (1530) waren die Davanzati die glühendsten Verteidiger der republikanischen Freiheit, und nach dem Fall der Stadt wurden sie verbannt. Die glorreiche Geschichte der Familie endigt im Jahre 1838 mit dem freiwilligen Todessturz des Carlo di Giuseppe Davanzati aus einem der Fenster seines Palastes.

Bis hierher folgen wir den archivalischen Forschungen, die ein ausgezeichneter Kenner der Geschichte und der Topographie von Florenz, Guido Carocci, in seinem oben erwähnten, als Privatdruck erschienenen Schriftchen niedergelegt hat. Die weitere Geschichte des Palastes ist schnell erzählt. Er wurde nach dem Tode des letzten Davanzati von den Gläubigern in Dutzende von kleinen Quartieren aufgeteilt, die sofort vom „Popolino" in Besitz genommen wurden. Malerisch in seinem

säkularen Verfall, aber schmutzig und verwahrlost präsentierte sich der ragende Palast der Davanzati bis vor einigen Jahren, als der bekannte Florentiner Sammler und Kunsthändler Professor Elia Volpi das im Äußeren und noch mehr im Inneren verbaute Haus erwarb, um es stilgerecht wieder herzustellen. Die von Volpi gemeinsam mit dem Maler Silvio Zanchi in mühseliger, hingebender Arbeit ausgeführten Restaurierungen sind der höchsten Bewunderung würdig. Mit unendlicher Mühe wurden unter der Tünche die alten Wanddekorationen aufgedeckt, die Spuren der trecentistischen Bemalungen am Balkenwerk der Decken ergänzt, Zwischenstockwerke und andere Einbauten beseitigt und die einzelnen Räume wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt. Heute ist der Palazzo Davanzati als das einzige ganz intakt erhaltene Florentiner Wohnhaus des Trecento anzusprechen.

Die Fassade des Palastes, ganz aus solidem Haustein ausgeführt, zeigt bis zum ersten Stockwerk Rustikaquadern, dann geglätteten Sandstein, und nur im obersten, später aufgesetzten Stockwerk Ziegelmauern. Drei mächtige Portale mit gedrückten Bogenwölbungen, wie sie auch die Fenster der drei Hauptgeschosse aufweisen, beleben das vom Alter geschwärzte Mauerwerk, das durch schmiedeeiserne Fackelhalter und durch ein gewaltiges, über dem Hauptgeschoß angebrachtes Wappen mit dem steigenden Löwen der Davanzati seinen Schmuck erhält. Dieses Wappen wird mit Unrecht Donatello zugeschrieben; es ist sicher, wie schon aus den schwülstigen Umrahmungen ersichtlich, erst nach der Besitzergreifung des Palastes durch Bernardo Davanzati entstanden. Die hochgewölbte Eingangshalle nimmt die ganze Breite der Front ein. Drei lukenähnliche Öffnungen in der Mitte der drei Kreuzgewölbe dienten angeblich in alten Zeiten als Piombatoi zur Abwehr der Feinde. War eines der mächtigen eisenbeschlagenen und nägelstarrenden Tore erbrochen, so goß man durch solche Piombatoi flüssiges Blei oder siedendes Öl auf die Eindringenden. Es ist aber wohl wahrscheinlicher, daß diese lukenähnlichen Öffnungen eine Verbindung zwischen dem ersten Stockwerk und dem Erdgeschoß herzustellen hatten. Drei in Freskotechnik gemalte Wappen an der Wand gegenüber den drei Eingangstoren erinnern an die Davizzi, die den Palast erbaut haben. Der Hof ist trotz der strengen Einfachheit seiner Linien von einer Harmonie des Gesamteindrucks, die in Florenz nicht ihresgleichen hat. Fünf Säulen mit phantastischen Kapitälen, aus denen Menschenköpfe hervorwachsen, tragen den Oberbau mit der rings den Hof umlaufenden Treppe und den offenen Verbindungsgängen zwischen den einzelnen Räumen. Der Marzocco, das grimmige Wappentier der Guelfenpartei, bewacht den Treppenzugang.

Oben, dem Treppenpodest gegenüber, neben dem Portal des Hauptsaales, ist ein altes Fresko unter der Tünche hervorgezaubert worden, die traditionelle Figur des Christophorus mit dem segnenden Christusknaben auf den breiten Schultern, der die Hausgenossen vor plötzlichem und gewaltsamem Tode schützen sollte. Dem Stil nach ist das stark aufgefrischte Bild eine sienesisch-florentinische Arbeit aus der Zeit der Erbauung des Palastes, dem Ende des 14. Jahrhunderts.

Der große Saal zeigt noch die altertümlich bemalte Balkendecke. Der gewaltige Sandsteinkamin an der Eingangswand entzückt durch einen Fries tanzender Putten im Stil Michelozzos. Die fünf großen Fenster haben Butzenscheiben mit Bleifassung erhalten und können durch nägelbeschlagene Läden geschlossen werden. Ein Riesentisch des Cinquecento mit mächtigen Doppelfüßen nach antikem Vorbild und Löwentatzen als unterem Abschluß nimmt die Mitte des Raumes ein. Sgabelli und Scheerenstühle, die bekannten, aus Holzstäben zusammengesetzten Klappsessel, die man in Deutschland als Lutherstühle bezeichnet, ein reichgeschnitzter Thronsitz

mit Intarsia, ein gewaltiger Sakristeischrank, ein flandrischer Teppich und Lehnsessel vervollständigen die Einrichtung des Raumes, an den sich nach rückwärts weitere Gemächer anschließen.

Das nebenan gelegene Wohnzimmer, die „Sala dei Pappagalli", weist noch den gemalten Wandschmuck der alten Zeiten auf, vielfach verschlungene Bandornamente mit Papageien in den freibleibenden Feldern und oben als Abschluß einen Fries mit Bäumen unter gemalten Bogenhallen. In die Mauern sind Wandschränke eingelassen, die altes Deruteser und Orvietaner Steinzeug bergen. Ein anderer Raum führt nach dem Hauptmotiv seines Wandschmuckes den Namen „Saal der Pfauen". Auf dem Friese prangen die Wappen der Davizzi und der mit ihnen verwandten oder verbündeten Familien.

Ähnliche Ornamente finden sich nicht nur in anderen Räumen des Palastes, sondern lassen sich auch in zahlreichen Florentiner Bürgerhäusern des 14. und 15. Jahrhunderts nachweisen. Eine Anzahl Proben solcher Wanddekorationen bieten dem Studium die bei der Zerstörung des alten Zentrums von Florenz geretteten Fragmente aus Häusern der Davanzati, Teri, Sassetti, Castiglione und Rondinelli im Museo di San Marco. Im unteren Teile der Wand sind die Ornamente in der Regel geometrischer Art. Als Grundlage dient meist das Quadrat- oder Dreiecknetz. Mitunter treten auch Polygone oder Sternpolygone als Motive auf. Diese Malerei ist unbegrenztes Flächenornament, das nach allen Seiten hin beliebig ausgedehnt werden kann und wie ein Teppich die Wand in ihrer ganzen Länge bedeckt. Wo es einen Abschluß finden muß, da wird rücksichtslos abgeschnitten, wie bei den modernen Papiertapeten. Im Trecento ist der Vierpaß ein besonders beliebtes Motiv. Die Hauptfarben sind blau, grün, rot und weiß. In weißer Farbe leuchten meist die Bänder, welche die einzelnen Vierpässe abgrenzen. Nicht selten werden in den Vierpässen auch die Wappen der Familie angebracht.

In sehr bemerkenswerter Weise wird das Problem des oberen Abschlusses gelöst: In der Regel durch einen einfachen gemalten Fries mit Zahnschnitt, oder auch durch Spitzbögen mit Konsolen darunter, an denen Ringe angebracht sind, die den an einer ebenfalls gemalten Stange hängenden gemalten Wandteppich tragen. Mit dieser Dekorationsweise wurde eine illusionistische Wirkung beabsichtigt und bis zu einem gewissen Grade auch erreicht. Wo eine Tür oder ein Fenster den gemalten Teppich unterbricht, wird dieser wie ein wirklicher Wandbehang umgeschlagen (Abb. 1). An Stelle der Wappen in den Vierpassen, die wir im Palazzo Davizzi-Davanzati häufig finden, sind auch gelegentlich figürliche Darstellungen anzutreffen, meist von bescheidenem künstlerischen Wert, wie die Vorführung der Woll- und Tuchfabrikation in einem Saal des Zunfthauses der Arte della Lana[1]). Wie reich belebt sie aber sein können, zeigt der entzückende, leider aber beschädigte Tristan- und Isolde-Zyklus aus einem Hause der Teri, jetzt im Museo di San Marco, dessen Veröffentlichung demnächst in dieser Zeitschrift erfolgen wird.

Ein sehr wichtiges Element der mittelalterlichen Florentiner Wanddekoration sind ferner gemalte Bogenhallen mit Bäumen hinter einem Gitter, das Ganze durch Vögel belebt und wie ein Fries am oberen Teile der Wand ausgebreitet. Meist sind diese Bäume nur andeutungsweise mit wenigen Farben flüchtig gemalt und auf die Wirkung aus der Ferne berechnet. Mit einem dunklen Grün gibt der Maler zunächst dem Baume die gewünschte Form, wobei er einzelne hellere, immer viel

(1) Siehe des Verfassers Aufsätze: „Florentiner Zunft- und Amtsbäuser" in „Zeitschrift für bildende Kunst" 1910, Januar, S. 93—102, und „Der Palast der Arte della Lana in Florenz und seine Wiederherstellung" in „Zeitschrift für Geschichte der Architektur" 1916.

zu große Blätter in voller Flächenansicht oder doch nur mit schwacher Andeutung perspektivischer Verkürzung darstellt. Das Ganze macht trotz der handwerksmäßigen Ausführung einen heiter-festlichen Eindruck und ruft die Erinnerung an gewisse pompejanische und römische Wandmalereien wach. Die Freude an dieser Art von Dekorationen muß weit verbreitet gewesen sein. Selbst in Oberitalien, in Castiglione d'Olona, hat ein dem Masolino nahestehender Künstler im Hause des Kardinals Branda ähnliche Malereien ausgeführt. Sogar in der Monumentalmalerei der Renaissance finden sich ähnliche Motive: Ein Meister vom Range Ghirlandajos zeigt in den beiden Abendmahlsdarstellungen in Ognissanti und San Marco unter den Bogenhallen des Hintergrundes diese stilisierten Bäume mit dunklen und hellgrünen Blättern, zwischen denen gelbe Früchte glänzen.

In die Kirchen und in öffentliche Gebäude, wie z. B. die Zunfthäuser, fanden wenigstens die oben geschilderten geometrischen Wanddekorationen Eingang. Im Palazzo del Podestà und in der Kirche Santa Trinità, wo gewiß nicht alle Dekorationsmalereien modern sind, finden wir in gleicher Weise ganze Wände mit geometrischen Figuren und Vierpassen übersponnen. Am interessantesten ist in Santa Trinità bemerkenswerterweise wiederum die Kapelle der Davanzati, in der sich auch das schöne Grabdenkmal des Giuliano Davanzati († 1444) befindet.

Das zweite Stockwerk des Palastes war, wie es scheint, von anderen Mitgliedern der Familie, und gegen Ende des Trecento von Francesco di Tommaso Davizzi, dem ältesten Sohne des Hauses, bewohnt, der Catelana, die älteste Tochter des Alberto di Bernardo Alberti geheiratet hatte. Noch heute sind die Allianzwappen der Davizzi und der Alberti in einem Raume des Stockwerks erhalten.

Die Wände des großen Saales präsentieren sich jetzt kahl und schmucklos. Einst waren sie mit Stoffen bekleidet, die gegen die Kälte der Mauern schützen sollten. Kostbare Stücke alten Florentiner Hausrates geben hier einen Begriff von dem Reichtum und der Pracht einer Saalausstattung der Renaissance. Noch viel reizvoller aber als dieser Prachtraum ist das Schlafzimmer (Abb. 2). Einen großen Teil des Raumes nimmt das Bett ein. Von „Cassoni" umgeben, ist es das einzige größere Ausstattungsstück desselben. An der Wand ein Tabernakel mit der Madonna, um einen Tisch aus rohem Eichenholz ein paar geschnitzte Stühle, hier und da schmiedeeiserne Leuchter. Das ist die charakteristische Ausstattung eines Schlafzimmers der Renaissance.

Ein unbekannter Maler hat hier um die Wende des Trecento zum Quattrocento eine altfranzösische Novelle, die Geschichte der Kastellanin von Vergi, in einem umfangreichen Freskenzyklus erzählt, der sich als Fries über die vier Wände des Raumes ausbreitet. Dieser Fries dient als oberer Abschluß eines gemalten Wandteppichs, der mit Ringen aufgehängt zu sein scheint. Das Muster dieses Wandteppichs zeigt Vierpasse, die durch Ketten, das Emblem der Florentiner Familie Alberti, eingerahmt werden, während in den Vierpassen das Wappen der Davizzi — gespalten von Silber und Rot und im Zahnschnitt geteilt mit abwechselnden Tinkturen — in bestimmten Abständen wohl hundertmal wiederkehrt. Auch in den Bogenzwickeln des Frieses finden sich, neben den Wappen verwandter und befreundeter Familien, besonders häufig das Schild der Alberti, — blau, vier silberne Ketten von den Ecken ausgehend, in der Mitte durch einen silbernen Ring zusammengehalten.

Es ist wahrscheinlich, daß die Malereien zur Hochzeit des Francesco di Tommaso Davizzi mit Catelana degli Alberti im Jahre 1395 ausgeführt wurden. Der Name des Francesco Davizzi ist uns nur durch seine Teilnahme an einer Verschwörung

und durch sein blutiges Ende überliefert. An der Spitze dieser Verschwörung, die den Sturz des mächtigen Maso degli Albizzi und Änderungen der Florentiner Verfassung bezweckte, standen außer den Familien der Ricci und der Alberti auch einige der Medici. Die beiden Hauptschuldigen, die mit den Alberti verschwägert waren, Samminiato dei Ricci, der Gatte der Bartolomea Alberti, und Francesco Davizzi, wurden festgenommen, durch Tortur zum Geständnis gebracht und im November 1400 enthauptet; die übrigen Mitverschworenen traf die Strafe der Verbannung. Catelana degli Alberti, die tragische „Kastellanin" des düsteren Palastes, überlebte den Tod des Gatten um volle 54 Jahre. Sie starb am 16. März 1454[1]).

Bald nachdem die Fresken unter der Tünche freigelegt waren, begann ich mit dem Versuch, den Sinn der rätselhaften Darstellungen zu erklären. Es lag nahe, anzunehmen, daß der Stoff sich in der zeitgenössischen toskanischen Literatur finden könnte. Nachdem ich, von Herrn Prof. Pio Rajna in Florenz in freundlichster Weise unterstützt, unter den italienischen und speziell den toskanischen Novellen in Prosa und in Versen vergebens nach der Quelle gesucht hatte, wandte ich mich an Herrn Prof. Suchier in Halle, der mich freundlichst darauf aufmerksam machte, daß die Darstellungen eine gewisse Verwandtschaft mit der altfranzösischen Versnovelle der „Kastellanin von Vergi" zeigten, daß aber die ihm bekannten Bearbeitungen nicht im einzelnen stimmten. Ich machte mich danach auf die Suche nach einer italienischen Bearbeitung des Stoffes, die den Schlüssel zum Verständnis der rätselhaften Darstellungen gäbe, und hatte schließlich auch das Glück, in einer Handschrift der Florentiner Biblioteca Riccardiana (Signatur 2733) die Bearbeitung der alten Versnovelle zu finden, die, häufig bis in die kleinsten Einzelheiten, die Fresken erklärte[2]).

Das Manuskript trägt den Titel: „Storia della Donna del Vergù et di Messer Ghuglielmo, piacievolissima choxa"[2]). Der Schreiber des Textes gibt im Anfang des Bandes seinen Namen und das Datum seiner Abschrift 1481 an: „Xpo (Christo) MCCCC^{0}LXXXI^{0}. Questo libro si è di Fruosino di Lodovicho di Cecie da Verrazzano, el quale è ttitolato La Storia d'Arcita e Palamone chomposta in versy pello famosissimo poeta messere Giovanni Boccacci fiorentino; e di poi ci è scritto altre dilettevole storie e chantary in versi, chomposti da ppiù persone valentissimi; el quale libro si scrisse per me Fruosino detto, l'anno 1481, del mese di luglio e d'aghosto, sendo chastellano del Palazotto di Pisa, per piacere. Addio sia gratia." — Am Schlusse des Bandes findet sich (c 176^{t}) eine zweite Notiz des Schreibers Fruosino: „Chompiessi di scrivere questo testo di questo libro per me Fruosino di Lodovicho di Cece da Verazano, questo di XXVIIII^{0} di agosto 1481, nel Palazotto di Pisa, sendo castellano." — Unser Text beginnt auf c. 112 und endet auf c. 122 mit dem „explicit": „Finita è la storia della donna del vergù".

(1) Nach Angaben Luigi Passerinis. (Gli Alberti di Firenze, Genealogia, Storia e Documenti, Bd. I, Florenz 1869, Tav. 3.)

(2) Die sehr schlecht überlieferte Handschrift ist durch Salvatore Bongi, mit zahlreichen, ganz willkürlichen Änderungen und 15 völlig neugereimten Oktaven, im Jahre 1861 in einer Auflage von 100 Exemplaren in Lucca publiziert worden. Eine von mir hergestellte korrekte Ausgabe der Handschrift, die in der „Revue des Langues Romanes" erscheinen sollte, war bereits gesetzt und revidiert, als der Krieg ausbrach. — Eine zweite Handschrift, auf die Prof. Ezio Levi in dem ersten Bande seiner „Cantari Antichi", Bari 1914, zuerst aufmerksam machte, findet sich in der Biblioteca Moreniana zu Florenz (Codice Bigazzi 213). — Eine dritte Handschrift, die im Text kleine Abweichungen und eine Oktave mehr aufweist, wird von G. Passano in seinen „Novellieri Italiani in versi", Bologna 1868, Seite 269 zitiert und ist nicht mehr auffindbar.

Der Künstler, dem wir die Fresken verdanken, begnügt sich damit, einige Episoden der Handlung auszuwählen. Wichtige Szenen aber hat er darzustellen unterlassen, und wenn wir uns von dem Inhalt der Fresken jetzt eine lebendigere Vorstellung machen können, so ist es vor allem das Verdienst des Dichters, der uns den Sinn der Handlung enthüllt. Wie über den Künstler, so sind wir über den Verfasser der Florentiner Bearbeitung der Versnovelle vorläufig im unklaren; vielleicht dürfen wir ihn in der Person des Florentiner Volksdichters Antonio Pucci (etwa 1310 bis etwa 1390) erkennen, einem von der Republik besoldeten Ausrufer und Versemacher, der Novellen und Rittergeschichten in volkstümlicher Weise zur Unterhaltung und Belustigung vortrug[1]). Der Volkspoesie entsprechend, unterscheidet sich das Gedicht in der uns vorliegenden italienischen Fassung von den uns bekannt gewordenen anderen Bearbeitungen[2]).

Die Novelle beginnt mit einer Anrufung der Madonna:

1. „O gloriosa, o Vergine pulzella,
I' vo'la grazia tua adomandare,
E dire prima una storia novella,
Per dare essenpio a chi intende di amare,
D' un chavaliere e d'una damigiella,
D' un nobile legnaggio et d'alto affare,
Sicchome per amore ognun morine,
E 'l gran dannaggio che poi ne seguine."

Schon der zweite Vers führt uns in die Handlung ein:

2. „Et nonnè[3]) anchora gran tempo passato,
Che di Borghongnia avea la singnioria
Un Ducha che Ghuernieri era appellato,
Huomo molto prodo et di gran singnioria,
Del chorpo bello et de' chostumi ornato,
Et di virtù quanto più si poteva,
E molto amava huomini virtudiosi,
Massimamente d' arme valorosi."

3. „Tra gli altri ch'egli amava del paese
Se era un molto nobile chavaliere,
Giovane, gientilissimo e chortese,
Ben chostumato di tutte maniere,
Ricchо di giente et di tenere e d'arnese,
Dell'arme forte e francho chavaliere,
Più che allora si mettesse l'elmo,
E feciesi chiamare messer Ghuglielmo."

Guglielmo, der junge Ritter, ist der Geliebte einer Verwandten des Herzogs, die den Namen „Dama del Verziere" führt, vom französischen Verger = Obstgarten. Ihr Vater war „nobile barone", ihre Mutter „figliuola di Reina". Ihre Schönheit ist unvergleichlich: „Era più bella ch' alcun fior di rama." (4.)

5. „Nulla si bella tita, nonchè più bella
Allora si era cristiana o saracina,
E'l nome aveva la donna del verziella
Ghe più risplendeva che stella mattutina."

6. „El loro amore er naschoso
Che fralla giente non ne chorreva fama
E per non dir loro assergiente e chameriera
D'una chucciola facevano messagiera."

7. „E chosì stavano que' perfetti amanti,
Chelloro secreto amore chiuso e cielato
Tanto che in vista ne in sembianti
Acchorto non se ne sarebbe huomo nato,
E rineghato arebbe *[avrebbe]* Iddio cho'santi
Ciascun prima che l'avessi appalesato,
E quando per amore si chongiungnieano
Udite et *[i]* savi modi che tenevano."

8. „Quel palazzo dove la donna dimorava
Avea dintorno un nobile vergiero
E una chucciolina che ghuardava
Per me'[4]) la porta stava sul sentiero,
Quando messer Ghuglielmo si n' andava.
Ella chonoscieva il chavaliero,
Se esso avea chompangnia, ella lativa
Tanto che del giardino essi dipartiva."

(1) S. Emil Lorenz, Die Kastellanin von Vergi, Halle a. S. 1909.

(2) Die Novelle der „Kastellanin von Vergi" ist auf die verschiedenste Weise in Prosa und in Poesie bearbeitet worden. Gaston Raynaud, dem wir eine sehr sorgfältige Ausgabe des altfranzösischen Fabliau mit Schlüsseleinleitung verdanken, Romania (Bd. 21, S. 145—193) hat nicht weniger als fünfzehn Bearbeitungen der Novelle aus dem 14. bis 16. Jahrhundert nachgewiesen.

(3) Der Dichter wendet gern die Konsonantenverdoppelung an, z. B. nonnè = non è, fralla = fra la, essè = e se, chella = che la, ella = e la usw.

(4) Für mezza (Apokope). Später, V. 60, S. 324, me' für mettere.

10. „Essè alchuno non trovava e si ragiona,
Alla donna ne giva la chatellina,
Chome spirito avessi di persona,
Chosi per cienni mostrando s'inchina.
La donna chon sovente amore sprona,
Pel l'uso intende la chucciolina,
E levossi subito et innestante
Al verzue giva ella e la chucciola avante."

Auf dem ersten Bilde der Freskenfolge (a) sehen wir die „Dama del Verziere", wie sie den jungen Ritter einlädt, ihr auf das Schloß zu folgen, dessen Eingang das Hündchen, die „cucciola" oder „catellina", bewacht, das bei den Zusammenkünften der beiden Liebenden als Bote dient.

11. „Quegli amadori pieni di letitia
Si chongniungniono chon tutto el loro desio
La disiosa e cielata amicitia.
Facien chiamare l'uno l'altro: amor mio,
Di baci et d'abracciari facieano dovitia
Diciendo: Se altro non interviene, preghiamo
Che questo dilettoso tempo basti, [Iddio,
Che chaso non n'avvengha che ci el guasti."

Lange geben sich die beiden in aller Verborgenheit ihrer Liebe hin, und damit es so bleibe, verlangt die Schöne von dem Ritter, daß er das Geheimnis ihrer Liebe niemals verrate (b). Inzwischen aber hat die Herzogin von Burgund auf Guglielmo ein Auge geworfen:

14. „Or seghue qui la leggienda ella storia
Della donna del gran Ducha Ghuernieri.
L'alta Duchessa credea in sua memoria
Che'l buon Ghuglielmo, nobile chavaliere,
Pel lei faciesse chotale festa et gloria,
E armeggiando mostrasse a destriere,
Ecchè e'fusse al suo bello piaciere
Preso d'amore tutto al suo potere."
15. „E voglievasi spesso gli occhi suoi,
Chome fa chi d'amore forte si duole,
E quando si trovava assolo chollui,
Si gli dicieva amorose parole."

Wir sehen die Herzogin auf ihrem Turm sitzen, wie sie den hoch zu Roß vorbeireitenden Guglielmo freundlich begrüßt (c) und dann, vom Turm herabgestiegen, mit ihm Zwiesprache pflegt (d). Eines Tages, so heißt es weiter, unternahm der Herzog eine Fahrt nach einem benachbarten Schlosse (e). Die Herzogin aber, seine Abwesenheit benutzend, führte Guglielmo (f) in das Schlafzimmer, wo sie dann neben dem Bett Schach spielten (g):

17. „Un giorno er'ito el Ducha a suo diletto
E chavalchato avea a uno nobile palazzo,
Ella Duchessa sanza ingniuno sospetto
Prese messere Ghuglelmo per lo brazzo,
E menosselo in chamera al lato al letto,
Ragionandosi insieme chon sollazzo,
E per giuchare la donna el chavaliere
Fecie venire gli schacchi e llo schacchiere."

Während der junge Ritter ganz in ein schwieriges Schachproblem versunken zu sein scheint, blickt die Herzogin ihn zärtlich an und gesteht ihm ihre Liebe:

18. „Messere, vuoi avete desïato
Già gran tempo d' avere mia persona,
Ora prendete di me ciòcche v'è a grato.
E abracciandolo gli baciò la ghola,
Poi gli baciò bene ciento volte el viso,
Prima che 'l suo dal suo fusse diviso (h).
19. E abracciandolo gli diceva: amor mio,
Perchè mi fate d'amor tanta noia?
De*[h]*; chontentate el vostro e mmio disio,
Prendiamo insieme dilettosa gioia.
Io ve ne priegho per amor d' Iddio,
O dolcie amicho, prima ch' io muoia;
Se mmi lasciate chosì innamorata,
Oimmè, lasso, in mal punto fui nata."

Der Ritter sucht sich ihren Umarmungen zu entziehen, ja, er weist sie zurück.

20. „Messere Ghuglielmo disse chon rampongnia
Vedendo alla Duchessa tanto ardire:
Chi mmi donasse tutta la Borghongnia
Tal fallo io non farei al mio sire,
Prima che gli faciessi questa verghongnia,
Cierto mi lascierei prima morire,
E voi, Madonna, vi priegho in chortesia,
Che ggiammai nom pensate tal follia."

Die in ihrem Stolz gekränkte Herzogin schwört ihm blutige Rache:

21. „Ella Duchessa si tenne schornata
E disse allui: malvagio traditore,
Dunque m'avete vuoi d'amor tradita,
Fattomi cosi grave disonore.
Per cierto io vi farò torre la vita,
E farovvi morire chon gran dolore,
E a destrieri persona mai non monta,
Se vendetta non fo di chotale onta." (i)

Guglielmo verläßt die nach Rache dürstende Herzogin, um die Geliebte aufzusuchen und ihr das Vorgefallene zu erzählen.

22. Partissi il chavaliere doglioso e bramo
Veggiendo la Duchessa piena d'ira,
E quasi di pazzia menava ramo,
Si dolorosamente ne sospira
E di partirsi quindi era grammo,
E lla Duchessa tale parole spira,
Che'n tale maniera mai non l'amerà,
Ella rimase ed egli uscì di chamera.
E chome pose ongni verghongnia giue,
E si chome nolla volle servire
E chome disse di farlo morire.

23. Chome el Barone uscì dalla Duchessa,
In chui aveva la sua speranza messa,
E rachontogli lo fatto chome fue,
E tutto ciò che'nteso avea da essa,

24. Di ciò la donna faciea gran riso
E disse: La Duchessa è fforte errata,
Che pensa nostra fede aver divisa.
E vuoi messere se m'avessi inghannata,
Sire trovata m'aresti chonquisa.
Di mala morte in terra i fia anghonsciata.
Ma'l nostro amore cielato a tanto effetto,
Che dura e durerà sempre perfetto.

Eine zärtliche Umarmung ist der Lohn für die bewiesene Treue (k).

Inzwischen ist der Herzog heimgekehrt (l), und die Herzogin spielt die Rolle der Frau Potiphar zu Ende. Mit aufgelöstem Haar und verzweifelter Gebärde eilt sie ihrem Gemahl entgegen, dem ein Diener folgt, mit dem Falken auf der Faust; sie behauptet, von dem Ritter vergewaltigt worden zu sein und fordert für ihn den Tod:

25. „Parlando el chavaliere alla donzella
Ritornò in quel punto dalla chaccia
El Ducha cholla sua chompangnia bella.
Egli smontò dal chavallo chom bonaccia;
In quello venne la Duchessa fella,
Piangiendo gli fecie crocie delle braccia
Graffiata el volto chon molta malitia
Gli disse, Singniore mio, fammi giustitia."

27. „Messere Ghuglielmo falso e schonosciente
Mi richiese oggi del villano amore
Ond'io ti priecho, Maestà gradita.
Che a tale offesa non champi la vita."

28. „Anchora m'ha fatto più d'oltraggio assai,
Contra mia voglia mi volle sforzare,
E stracciommi e'drappi e'fregi e'vai,
E pocho mi valea merzè chiamare;
Ond'io per questo non sarò giammai
Allegra, s'io nol vegghio squartare,
A ffarne quattro parti al palafreni
Dalla inforchatura insino alle reni."

Der Herzog schenkt ihr keinen Glauben und ermahnt sie, die Wahrheit zu sagen (m). Sie bleibt bei ihrer Aussage, und somit stellt der Herzog den jungen Ritter zur Rede, der natürlich im Bewußtsein seiner Unschuld erklärt, sich nicht an der Herzogin vergangen zu haben und eine andere Frau zu lieben. Der Herzog läßt ihm die Wahl, das Land „fra questo mese" (36) zu verlassen oder zu bekennen, wen er liebt (n). In diesem verzweifelten Dilemma, entweder von der Geliebten für immer scheiden oder das Geheimnis offenbaren zu müssen, entschließt er sich dazu, alles zu bekennen:

38. „Lo stare lontano da ttè non m'è avviso
Potere menare mia vita a tal chostume,
Chè io fussi cho'santi im paradiso,
Al luogho ove di gloria à llargho fiume,
Non sofferria di stare da ttè diviso,
Dama, fontana d'ongni bel chostume;
Or mi chonviene, o doloroso, lasso,
Farti palese o girmene al gram passo."

Wir sehen den jungen Ritter auf dem nächsten Bilde allein, in trübe Gedanken versunken (o). Als die zehn Tage, die der Herzog ihm Frist gegeben, vorbei sind, enthüllt er ihm das Geheimnis: „Sire, vien mecho, e mostrerotti."

In einer hellen Mondnacht geht er mit dem Herzog zum benachbarten Park der Geliebten. Der Herzog wird Zeuge ihres Liebesglückes. Er sieht, wie sie sich umarmen und küssen (p, q).

44. „Già era sera e llaria fatta bruna
Quando si mosse el Ducha e'l chavaliero
Ora che luciea el lume della luna
E amendue andarono al verzero
Ove cielato spesso si raghuna
La bella dama chol barone sincero.
Ma di fuora del giardino rimase el Ducha
Doppo un gran ciesto d'una marmerucha."

Alsdann wird vom Dichter erzählt und vom Maler dargestellt, wie die Herzogin im ehelichen Schlafgemach dem Gatten das Geheimnis entreißt (r):

51. „Or volse el Ducha quella notte istesa
Cholla Duchessa sua donna dormire.
Quand'ella el vidde, ella fuggi da esso,
Levossi suso et vollesi vestire,
Giurò di non dormire giammai chon esso
E disse a llui sed e'non fa morire
Messere Ghuglielmo che mma fatto oltraggio
Et a voi volse fare si gran dannaggio."

Als der Herzog ihr entgegnet, die Geliebte Guglielmos gesehen zu haben, die viel schöner sei als sie, weiß sie ihm den Namen der Rivalin zu entlocken:

53. „Or quando la Duchessa lo Ducha ode
Dire che Messere Ghuglielmo a una amicha
Iratamente gli parlò con frode
E disse: Sire, se Iddio vi benedicha,
Chi è la donna che 'l chavalier ghode,
In chui bellezza non falla nimicha?
El Ducha le rispuose: Amore mio bello,
Certo non te lo dirò per uno chastello."

54. „Ma tanto la Duchessa lo schongiura,
Che nnanzi ched e'fusse la mattina,
Disse el Ducha pel loro mala ventura:
La Dama del Verziere ch'è mia chugina.
E raccontolle el fatto per misura,
E chome per messaggio aviene una chatellina,
E come e'vidde uscirgli del palazzo,
E nel giardin tennon l'un l'altro in brazzo."

Um Rache an der Nebenbuhlerin zu nehmen, beschließt die Herzogin, ein Tanzfest zu veranstalten, dessen Königin die „Donna del Verzieri" sein soll; sie verläßt am Morgen das Gemach (s):

55. „A tanto si tacie a questa novella,
E lla Duchessa champò dolorosa.
El giorno avía già fatta l'aria bella,
Ch'ella uscì della zambra amorosa,
Vestita d'una porpora novella,
Ma no si mostrava nel sembiante dogliosa,
E ginne in sala dove aveva i baroni,
E donne e chavalieri di più ragioni."

56. „E fecie allora la Duchessa appellare
Giovane e donne e vaghi chavalieri
E disse alloro che voleva danzare
A ghuida della donna del verzieri."

Während sich die Paare im Tanze schwingen, kommt es zu einem Wortwechsel zwischen beiden (t). Von der Herzogin aufgefordert, den Tanz anzuführen, entgegnet die Kastellanin bescheiden: „Dama d'alto affare, Io nol so fare, ch'io lo farei volentieri." Die Herzogin aber antwortet ihr höhnisch:

„Vo'siete di maggiore fatto mestiera.
57. Maggior fatt'è che menare una danza
Aver si bene vostra chucciola avezza,
Ch'al vostro drudo novelle e ciertanza
Porta, quando volete sua bellezza,
El Ducha ne può fare testimonianza,
Chon suoi occhi el vidde per ciertezza."

Die durch das hohnvolle Wort zu Tode verwundete Kastellanin eilt in ein Nebenzimmer, nimmt ein Schwert von der Wand und, das Schwert in der Rechten und ihr Hündchen in der Linken, faßt sie den Entschluß, sich zu töten (u):

57. „Udendo la fantina queste chose,
Partissi quindi e nulla le rispuose.
58. E ginne nella chamera tremando,
Sichome quella che di duol moriva,
E di messere Ghuglielmo lamentando,
Preghandone la Vergine Maria
Sichome egli er'ita abominando,
Che llo chonducha a ffare la morte ria.
Chome chonducie me, che chon mia mano
Morrò chome Bellitié per Tristano."

59. „Nella man destra aveva la spada ingniuda
E lla chucciola nel sinistro braccio;
Diciendo, traditore, poi che t'agrada
Ch'io m'uccida, eccho ch'io me ne spaccio.
Poi dice, chatellina mia leggiadra,
Oggi sarò in inferno, bello *[bene lo]* saccio,
E di mia morte tu ssia testimoni
Dinanzi al Ducha e a degli altri baroni.

60. E 'l pome della spada appoggiò al muro,
E achonciossi il chore per me *'[metere]* la punta
Diciendo: omè lasso, chom'è duro
El partito dove sono io oggi giunta
Per te, Ghuglielmo, traditore schuro!
Chon Dido di Chartagine chongiunta,
Oggi sarò in inferno chon dolore.
Poggiò la spada e missela nel chuore."

Eine Dienerin, die ungesehen Zeugin des Selbstmordes war (v), benachrichtigt eilends die Hofgesellschaft. Der todestreue Ritter stürzt herbei, und dasselbe Schwert endet auch sein Leben (x):

62. „Chorse messere Ghuglielmo e molta giente
Al pianto della nana dolorosa,
E vidde morta in terra la nociente,
Palida e fredda da morte anchosciosa.
Onde trasse la spada inmantanente
Dal tristo petto, tutta sanghuinosa,
E disse: spada, prima che ssia forbita,
Ommè lasso, a mmè torrai la vita."

Großes Wehklagen erhebt sich; nur die Herzogin lacht im Vollgefühl ihrer befriedigten Rache:

64. „Ouivi si v'era grande strida misse,
Salvo che lla Duchessa chessene rise,
Vedendo morti d'amendue chostoro.
El Ducha si mugghiava chom'un toro
E rachontava sichome si uccisoro
Pirramo e Tisbe alla fonte del moro,
E dicie tutti: per simile crimine
Morì Franciescha da Rimine."

Der Herzog ergreift das Schwert, mit dem sich eben der Ritter entleibt hat, und tötet die arglistige Anstifterin des Doppelselbstmordes (y) in Gegenwart mehrerer Zeugen (z):

65. „E stando el Ducha in dolore e in tempesta,
E nella pena ch'io ò di sopra detta,
Prese la dolorosa spada presta
E ferì la Duchessa maledetta,
E dall'ombusto gli tagliò la testa,
Per fare de'chorpi nobile vendetta,
Che s'eran morti pella sua difetta,
E di quello fecie el ducha giustitia dritta."

Die beiden Liebenden werden am nächsten Tage in einem Grabe bestattet, und die Herzogin an einer andern Stätte. Der Herzog aber nimmt das Kreuz und zieht nach Rhodus, wo er im Kampfe gegen die Sarazenen den Tod sucht und findet:

67. „Morta quella Duchessa fradolente,
Si soppellire e'chorpi a grande honore.
Dire non si può el lamento che lla gente
Facieva et il gravoso dolore.
Eppoi il Ducha non dimorò niente,
Per volere ramendare el suo chuore,
Chiamò un suo nipote, overo chugino,
E dettegli il Duchato in suo dominio."

Der Dichter schließt mit einer Ansprache an seine Hörer:

69. „Singniori, ch'avete udito il gran dannaggio,
Che avvenne a due amanti, per malitia
Della Duchessa, benechè 'l Duca saggio,
Chom'io v'ò detto, ne fe'gran giustitia.
Onde poi si dispuose a ffar passaggio
Sopra de'Saracini per gran nequitia,
E llà morì al servigio d'Iddio.
Al vostro honore è chompiuto el chantare mio."

Finita è la storia della donna del Verziere.

* * *

Von der Beliebtheit des Stoffes zeugen die häufigen Erwähnungen in der älteren italienischen Literatur. Den von Dr. Emil Lorenz in seinem Buche „Die Kastellanin von Vergi in der Literatur Frankreichs, Italiens, der Niederlande, Englands und Deutschlands" (Halle a. S. 1909) gegebenen Nachweisen können noch folgende zugefügt werden, deren Angabe ich der Güte des Herrn Senators Prof. Guido Mazzoni

verdanke. Der „Filogeo" des Venezianers Sabelo Michiel, ein um 1370 verfaßter Liebesbriefsteller, erwähnt in seinem poetischen Teil außer anderen Liebesgeschichten des Mittelalters auch die Vergi-Novelle. In der dritten Epistel sind die Verse zu lesen:

„Perchè la Morte a noi si studiosa
Fesse vegnir la fama
Di fuora al mondo di Tisbe amorosa,
E perchè afferasse tanto grama
La Dama di Bergogna
Che nel verzier tessea la sua trama;
Non dè però paura nè vergogna
Tener le umane voglie
In tutto fuori de la sua bisogna . . .
Se fi feo la neza de conte
A sè stessa nimicha
Levando al mondo la polita fronte,
Non è che meraviglia chi notrica,
Perchè ove doglia ascende,
Angelico voler non s'affatica."

Ferner werden von Wesselofsky im Anhang zu seiner Ausgabe des „Paradiso degli Alberti" von Giovanni da Prato 1389 „Messer Guglielmo et del verzieri la Dama" erwähnt (Bologna 1866, Band I, Teil 2, Seite 368). Schließlich erscheinen im „Pome del Bel Fioretto" von Domenico da Prato, einem Dichter des 15. Jahrhunderts (Florenz 1863, Seite 51) neben Pyramus und Thisbe:

„Messer Guglielmo, la cui fama è eccelsa
Insieme colla Dama del Verzieri."

Außer den verschiedenen fremdsprachlichen Fassungen sind auch mehrere mittelalterliche Wiedergaben der Geschichte auf Elfenbeinkämmen im Museo Nazionale zu Florenz, Elfenbeinkästchen im Louvre[1]), in der Sammlung Charles Mannheim[2]) in Lyon und in London[3]) ein Beweis für die Vorliebe, die man ihr entgegenbrachte. Das erstgenannte Stück und ein Fragment eines Kästchens in Florenz habe ich unlängst, letztgenanntes Kästchen in London hat Prof. Karl Borinski vor einigen Jahren abgebildet und erläutert[4]). Es wird im Zusammenhang mit der Freskenfolge im Palazzo Davizzi-Davanzati interessant sein, die auf der altfranzösischen Novelle fußende Darstellung eines solchen Elfenbeinschnitzers aus dem 14. Jahrhundert vergleichen zu können, weshalb ich hier die Abbildungen der Reliefs des Londoner Kästchens zugleich mit einigen erläuternden Bemerkungen vorlege.

Die Erzählung nimmt ihren Anfang auf dem Deckel des Kästchens. Auf Vierpassen wird uns erzählt, wie der Ritter der Kastellanin seine Liebe gesteht (1), wie ein Händedruck den Treubund besiegelt und sie von dem Geliebten Verschwiegenheit fordert (2), wie die Kastellanin das Hündchen liebkost und dann entläßt, damit es den Geliebten zu ihr führe (3), und wie sich die Liebenden auf dem Lager zärtlich umarmen (4).

Die Herzogin führt den Ritter in ihr Schlafgemach (5), sucht dem Herzog einzureden, der Ritter habe sich an ihr vergangen, während dieser mit beiden Händen eine ungläubige Abwehrbewegung macht (6); dann folgt die Auseinandersetzung zwischen dem Herzog und dem Ritter, der ins Knie gesunken ist und die

(1) Von Emile Molinier im „Catalogue des Ivoires" des Louvre, Paris 1896, unter Nr. 61, S. 141ff. ausführlich beschrieben.

(2) Siehe „Catalogue de l'Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro en 1889", S. 18, Nr. 122, 123. Jetzt befindet sich das Kästchen der Sammlung Mannheim nebst einem zweiten in der Sammlung Pierpont Morgan.

(3) Fragmente eines Kästchens, Vorderseite, Rückseite und Deckel mit Darstellungen aus der Vergi-Novelle werden von William Maskell in der Meyrick-Collection erwähnt (Description of the ivories ancient and medieval in the South-Kensington-Museum, London 1872, S. 175).

(4) „Monatshefte f. Kunstwissenschaft", II. Jahrg., 1909, Heft 1, S. 58—63; VII. Jahrg., 1914, S. 61—66.

Hände flehend erhebt, als der Gebieter ihn mit dem Schwerte bedroht (7). Im Dunkel der Nacht geht der Herzog mit dem Ritter zum Obstgarten (8).

378. „Tant qu'il sont venu au jardin,
Ou li dus *[duc]* ne fu pas grant piece,
Quant il vit le chienet *[de]* sa niece
Qui s'en vint au bout du vergier
Ou il trova le chevalier,
Qui grant joie a fet *[fait]* au chienet.
Tantost a la voie se met
Li chevaliers, et le duc lait
Et li dus après lui s'en vait
Près de la chambre et ne se muet *[meut]*
Iluec s'escousse *[s'excuse]* au mieus qu'il puet
D'un arbre mout grand et mout large *[peut]*:
S'estoit couvert com d'une targe
Et mout entent a lui celer[1]).“

Die Rückseite des Kästchens bringt die Fortsetzung. Der Herzog hat sich hinter einem Baum versteckt. Der Ritter deutet auf das Hündchen, das an ihm emporspringt (9), die Liebenden umarmen sich (10), der Herzog kehrt zurück und erzählt seiner Gemahlin, was er gesehen. Seine erhobene Linke scheint Verschwiegenheit zu fordern (11). Der Ritter selbst übergibt, ehrerbietig kniend, seiner Dame die Einladung zum Hofball, einem Brief mit großem Siegel, den sie zögernd entgegennimmt (12):

684. „Que li dus tint cort mout pleiniere,
Si qu'il enovia *[envoya]* par tout querre[2])
Toutes les dames de la terre
Et sa niece tout premeraine
Qui de Vergi est chastelaine.“

Auf einer der beiden Schmalseiten des Kästchens erblicken wir die beiden Rivalinnen, wie sie unter Musikbegleitung mit den Hofdamen einen Reigen tanzen (13); bemerkenswert ist, daß auch hier der Künstler sich damit begnügt, die beiden Frauen beim Tanze zu zeigen, während der Dichter mit epischer Breite die Auseinandersetzung zwischen der Herzogin und der Kastellanin wiedergibt:

707. „Chastelaine, soiez bien ceinte *[connue]*,
Quar bel et preu avez acointe.“

Worauf die Kastellanin bescheiden antwortet:

„Je ne sai quel acointement
Vous penssez, ma dame, por voir,
Que talent n'ai d'ami avoir
Qui ne soit del tout a l'onor
Et de moi et de mon seignor.“
„Je l'otroi[3]) bien,“ dit la duchesse,
„Mais vous estes bone mestresse,
Qui avez apris le mestier
Du petit chienet afetier *[affectueux]*.“

Auf der Vorderseite des Kästchens, die durch das Schlüsselloch gekennzeichnet ist, nimmt die Katastrophe ihren Anfang. Die Kastellanin ist entseelt auf ein Ruhebett gesunken; neben ihr hängt ein riesiges Schwert, die Dienerin erhebt verzweifelt die Hände (14). Der Ritter eilt herbei, sieht die Geliebte tot und bricht in Wehklagen aus:

872. Qu'est ce, las *[hélas]*? est morte
Et la pucele saiili sus [m'amie?
Qui ans piez du lit gisoit jus,
Et dist: „Sire, ce croi je bien
Qu'ele soit morte, qu'autre rien
Ne demande puis que vint ci,
Por de corous *[courroux]* de son ami
Dont ma dame l'ataina *[la chicana]*
Et d'un chienet la ramposna *[railla]*,
Dont li corous li vint morteus.“

(1) Die kritische Ausgabe des französischen Urtextes der „Chastelaine“, der wir dieses und die folgenden Zitate entlehnen, ist von Gaston Raynaud in Band 21 der „Romania“ mit einer Schlüsseleinleitung und ein zweites Mal mit kleinen Korrekturen in Band 1 der „Classiques français du moyen-âge“, Paris 1910, veröffentlicht worden. Denselben Text bietet Alice Kemp-Welch in einer hübschen illustrierten Ausgabe, die bei Chatto & Windus, London 1908, in zweiter Auflage erschienen ist (Medieval Library, Vol. III).

(2) = quaerere, suchen. — Diese und die folgenden Worterklärungen verdanke ich Herrn cand. phil. Joh. Wyß.

(3) otroyer = consentir à, autoriser; „je le veux bien“.

In der Erkenntnis, durch das Verraten des Geheimnisses den Tod der Geliebten verschuldet zu haben, faßt er den Entschluß, selbst die Strafe an sich zu vollziehen (15):

892. „Mès je ferai de moi justise
Por la trahison que j'ai fete!"

Der Ritter zieht das Schwert aus der Scheide, um sich zu töten:

896. „Une espée du fuerre *[fourreau]* a trete *[tiré]*
Qui ert pendue a un espuer *[pieu]*
Et s'en feri par mi le cuer *[cœur]*."

Der Herzog tritt ein, zieht ihm das Schwert aus dem Leibe (16) und schreitet zur Rache an der Anstifterin des Unglücks (17):

912. „Au chevalier trest fors du ventre
L'espée dont s'estoit ocis *[tué]*."

Das Ende der Tragödie ist auf der verbleibenden anderen Schmalwand dargestellt. Der Herzog schreitet nach rechts auf seine Frau zu (18), der Tanz stockt, er packt sie bei den Haaren und schneidet ihr mit dem Schwert den Kopf ab. Die Zeugen des Rachewerks wenden sich ab oder machen mit den Händen Gebärden des Schreckens.

Wie der Maler des Freskenzyklus im Palazzo Davizzi-Davanzati hat auch der Schnitzer des Elfenbeinkästchens es unterlassen, manche wichtige Szenen darzustellen, und besser als der Künstler in seinem spröden Material vermag es der unbekannte altfranzösische Dichter, die bleichen Schemen mit Blut zu füllen und zum Sprechen zu bringen. Über den Verfertiger des Elfenbeinkästchens wissen wir nichts, und auch die Frage nach dem Urheber unserer Fresken muß einstweilen unbeantwortet bleiben. Vielleicht ist er unter den Nachfolgern Andrea Orcagnas zu suchen, dessen weich geschwungenen Faltenwurf mit dem ausgesprochenen Sinn für Schwung und Rhythmus der Linien wir bei ihm wiederzufinden meinen. Namentlich in der Vorführung ruhiger Szenen, so vor allem in der liebenswürdigen Schachbrettepisode, leistet er Gutes. Im ganzen sind die Fresken Arbeiten, denen vor allem darum eine gewisse Bedeutung zukommt, weil sie zur Klärung der vielumstrittenen Frage des Einflusses der französischen Literatur auf die italienische Kunst des Mittelalters einen nicht unwichtigen Beitrag liefern.

REZENSIONEN

RICHARD KLAPHECK, Die Meister von Schloß Horst im Broiche. Das Schlußkapitel zur Geschichte der Schule von Calcar. 2. Veröffentlichung der Westfälischen Kommission f. Heimatschutz. Mit 14 Tafeln und 282 Abb. im Text. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G. Berlin 1915.

Die westfälische Kommission für Heimatschutz, die vor vier Jahren mit dem im Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart veröffentlichten prächtigen Bilderwerke über Alt-Westfalen die Reihe ihrer Publikationen unter der Führung ihres Vorsitzenden und Begründers, des Freiherrn Engelbert von Kerckerinck zur Borg, begonnen hatte, überrascht uns nach kurzer Zeit schon mit einem zweiten stattlichen Bande, der wiederum wie der erste eine Fülle fast unbekannten Materials vor uns ausbreitet. Man darf Westfalen wirklich die wenigst bekannte Provinz in Deutschland nennen, trotz des großen vielbändigen Bilderbuches von Ludorff, das ein photographisches Inventar der Kunstdenkmäler des Landes sein wollte, weil zu einem beschreibenden die Kräfte mangelten. Alles hat hier noch zu geschehen und die kunsthistorische Forschung findet Aufgaben im Überfluß. Dieser neue Band, der Dank der Munifizenz des Oberpräsidenten von Westfalen, des Provinzialausschusses der Provinz und einer Reihe der Vertreter der ältesten Geschlechter des Landes in glänzender Weise ausgestattet werden konnte, bringt wieder eine Menge von Überraschungen aus dem Gebiete der Profanbaukunst, für die Westfalen schier unerschöpfliche Schätze birgt. Die Geschichte der nordwestdeutschen Renaissance, die bislang ja in vielem auf zufällig bekannten Werken aufgebaut war, wird fast ganz neu zu schreiben sein. Für den westfälischen Kunstkreis waren diese bekannten architektonischen Werke keineswegs die führenden. Die Geschichte der Rezeption der niederländischen Kunst in Deutschland und daneben die parallel herlaufende spontane Einwirkung der französischen Profanarchitektur erfährt hier eine ganz neue Beleuchtung. Es ist eine der wichtigsten Veröffentlichungen zur Geschichte der deutschen Profanbaukunst, die uns die letzten Jahrzehnte geschenkt haben, und der Herausgeber, der auf der Grenze zwischen dem westfälischen und dem niederrheinischen Kunstgebiet geboren ist, hat sich mit dieser Veröffentlichung ein wesentliches Verdienst um die Kunstgeschichte der Renaissance erworben.

Die Veröffentlichung geht aus von dem entzückenden Renaissanceschloß Horst im Broiche bei Essen, das, heute nur noch in zwei Flügeln bestehend, von seinen Eigentümern verlassen und von der überirdisch und unterirdisch immer näher rückenden Industrie bedroht und langsam aufgezehrt, durch den Adel seiner Formen wie vor allem durch die Feinheit seines plastischen und dekorativen Schmuckes sich in die Reihe der ersten deutschen Renaissancebauwerke stellt. Dieser von 1559 an durch Rüttger von der Horst gleichzeitig mit dem Ottheinrichsbau zu Heidelberg errichtete Bau ist, wie dieser, ein Werk jener seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts ans Ruder gekommenen (von Dehio so getauften) synkretistischen Richtung, in der die verschiedensten Formentypen eine Verschmelzung anstreben. Zum Glück geben uns Archivalien im freiherrlich von Fürstenbergischen Archiv auf Schloß Borbeck reiche Auskunft über die hier beschäftigten Künstler. Ich hatte schon im Jahre 1894 auf diese wichtige Quelle in den Kunstdenkmälern des Kreises Düsseldorf, S. 125, unter Hugenpoet, hingewiesen. Arndt Johanssen, der Stadtbaumeister von Arnheim, ist der leitende Architekt. Mit den dekorativen Arbeiten sind die beiden Vernukken, Heinrich und sein Sohn Wilhelm, betraut, die uns aus Köln, aus St. Goar, aus Schmalkalden bekannt sind. Wir erfahren allerlei Neues über die dekorative Plastik der Niederländer und das Wandern der Vorbilder. Wichtig sind hier die Beziehungen zur Schule des Cornelis Floris, der für die Ausbreitung der niederländischen Renaissance nach Deutschland hier ja von der allergrößten Bedeutung ist, über dessen Oeuvre wir jetzt aus Robert Hedickes verdienstvoller Arbeit so gut unterrichtet sind. Sein Einfluß reicht (worauf Hermann Ehrenberg schon vor 17 Jahren hingewiesen hatte) bis Königsberg und darüber hinaus bis Wilna. Neben ihnen steht vor allem der französische Meister Joist de la Court. Die Tätigkeit dieses französischen Künstlers, der in der letzten Bauperiode der leitende Baumeister, der Innenarchitekt und der Bildhauer zugleich war, ist die größte Überraschung. In der inneren Ausstattung, den Portalrahmungen, Friesen, prachtvollen Kaminen eine Fülle von Erinnerungen an die Goujonschule. Und dazu kommt nun auch noch ein Außenbau mit französischen Elementen, in der Gesamtanlage wie in den merkwürdig hohen, bis über das Dach geführten Erkervor-

bauten. Die Baumeister Joist de la Court, Arndt Johanssen, Laurenz von Brachum, Wilhelm Vernukken und Heinrich Tussmann werden dann noch weiter durch Westfalen und das benachbarte Rheinland verfolgt, und was hier aus dem Rheinland von Schloß Frenz, aus Westfalen von dem Schloß Assen, Schloß Hovestadt, den Häusern Rietberg, Overhagen und Nehlen, von Schloß Darfeld mitgeteilt wird, das gibt wertvolle Aussichten auf eine weitere Gruppierung dieser stolzen westfälischen Herrensitze. Auch hier geben interessante neue Aufnahmen und vor allem sehr geschickte von dem Autor aufgestellte Rekonstruktionen glänzende Bilder. Die Darstellung fügt sich in unsere Kenntnis von dem, was man bisher niederrheinische Renaissance nennen mußte, erfreulich ein.

Mit dem Untertitel „Schlußkapitel der Geschichte der Schule von Calcar" wird eigentlich zu wenig gesagt. Man denkt hier eben nur an die dekorative Plastik. Für die gibt freilich der Autor über die beiden zuletzt schon arg verwilderten Douvermann hinaus eine weitere Entwicklung. Aber der ganze Begriff ist zu eng. Was die niederländischen und französischen Künstler hier geschaffen, ist durchaus Großarchitektur. Das Schloß Horst ist in seiner Anlage ein niederländisches, in seinem Ausbau ein halb französisches Werk, aber es steht nicht so isoliert da, wie jenes französische Renaissanceschloß im Elsaß (über das Fritz Hoeber in der Elsässischen Monatsschrift für Geschichte und Volkskunde II, 1912, gehandelt hat), das, trotz seines deutschen Namens Birkenwald und trotz des deutschen Namens der Erbauer, der edlen von Ingersheim, sich als ein französischer Fremdling in Deutschland eingenistet hat.

Es ist in vielem völliges Neuland, das hier der Autor betritt. Er stand vielfach ganz ohne Vorarbeiten da und mußte hier nicht nur das Material selbst finden und zusammenbringen, sondern auch selbst die verbindenden Linien ziehen. Es fehlt eben hier noch fast an allen Vorstudien. Wilhelm Ewalds Dissertation über die Renaissance in Köln ist leider nie gedruckt worden und seine Untersuchungen über die Pasqualini und über die Ausdehnung der italienischen Baumeister am Niederrhein stehen noch aus; ebenso sind noch ungedruckt die beiden innerlich ganz verschiedene Wege gehenden Arbeiten von Eugen Lüthgen und Heribert Reiners über die Plastik am Niederrhein. Hätte der Autor all diese Vorarbeiten abwarten sollen? Es gehört vielleicht etwas Kühnheit dazu, so frisch sich auf wenig betretenen Pfaden zu bewegen, und es ist ein mutiges und ein jugendliches Buch, das uns hier vorgelegt wird. Manches werden nähere Forschungen vielleicht verändern, viele Ergänzungen werden sich bei näherer Durcharbeitung finden, die westfälischen Adelsarchive werden wie das Borbecker für Horst neue Namen bringen und vielleicht wird auch der Anteil des einen Meisters von Horst später noch anders erscheinen, für die dekorativen Arbeiten der niederländischen und französischen Bildhauer werden sich die Vorlagen in den Stichen (aus dem weitesten Umfang der Marc Anton-Schule, was das Figürliche betrifft) ergeben, wie sie sich für die Kompositionen eines anderen sicher viel biedereren rheinischen Bildhauers, des Johann Ruprecht Hofmann von Trier gefunden haben, über den Franz Balke demnächst eine interessante Veröffentlichung vorlegen wird. Der Autor hat nur selten nach Holland und Belgien hinübergegriffen; er würde hier wohl eine noch engere Verwandschaft finden. Jenes auf S. 343 abgebildete Schloß Pamele (es ist das Schloß, das ursprünglich im Herzen der Stadt Oudenarde lag) findet nicht nur im Schlosse Wynendael, sondern auch im Schlosse der Herren von Poucques bei Courtrai und im Casteel der Herren von Reves bei Beersel ein Vorbild. Und jene offenen Galerien wie in Darfeld und Rheydt haben im Schlosse Sotteghem bei Gent und anderswo eine Parallele. Hier bringen die großen Bilderwerke von Anton Sanderus, Jaques le Roy, Butkens u. a., und zuletzt die Délices des Pays-bas eine Fülle von interessantem Vergleichsmaterial. Das weiter auszuführen, was hier angedeutet ist, wird eben Aufgabe der künftigen Einzelforschung sein. Man darf dankbar genug für das sein, was hier an Positivem und an wertvollen Anregungen gegeben ist. Ein großes Werk über Schloß Raesfeld, das die Westfälische Kommission durch den Verfasser von Schloß Horst vorbereitet, wird diese Untersuchungen auf westfälischem Boden fortsetzen.

Dieses Buch ist von einem geschrieben, der sichtliche Freude an seiner eigenen Schilderung hat, der ein lesbares Buch geben wollte in einem persönlichen und temperamentvollen Stil, mit feinen Charakteristiken, farbigen Schilderungen und allerlei kulturgeschichtlichem Beiwerk, das nicht in ermüdenden gelehrten Exkursen dazwischengeschoben ist, das aber notwendig scheint, um den Hintergrund zu malen, auf dem diese festfreudige und sinnlich heitere Mischkunst erwachsen konnte.

Zum Schluß darf man neben dem Autor Dr. Klaphek auch den Vorsitzenden der Westfälischen Kommission, zugleich Vorsitzenden des neuen vorbildlichen Westfälischen Heimatbundes und den ungekrönten Bauernkönig von Westfalen, den Freiherrn v. Kerckerinck nicht vergessen, der, selbst ein

halber Künstler und ein Kenner der großen Profanarchitektur, der seinesgleichen sucht, an diesem dem Ruhm seiner westfälischen Heimat gewidmeten Werk so regen Anteil genommen hat. Paul Clemen.

OTTO GRAUTOFF, Nicolas Poussin. 2 Bände bei Georg Müller. München und Leipzig. 1914.

Kunsttheorie und -praxis sind in unsern Tagen enger verschwistert denn je. Die Abwendung der ausübenden Kunst vom Naturalismus hat den Bannfluch gelöst, der über zwei Jahrzehnte auf den alten Klassizisten lastete. Man fängt an, wieder mit Achtung von den Künstlern zu reden, die unsern Eltern und Großeltern verehrungswürdige, unantastbare Größen waren. Doch die Tonart hat sich geändert. Der kritiklos panegyrische Stil alter Monographien der siebziger und achtziger Jahre wird, dank dem reinigenden kritischen Gewitter dieses jetzt eben „überwundenen" Naturalismus, nicht wiederkehren. Auch gilt es heute nicht mehr, die alten Götterbilder um neue zu vermehren, sondern die bestehenden vor den Weihrauchnebeln wie vor den Steinwürfen zu bewahren, mit denen Freund und Feind auf sie einstürmten.

Die Arbeit steht noch in den Anfängen. Für die kleinen Geister ist fast mehr getan als für die großen. Noch fehlen kritisch einwandfreie erschöpfende Arbeiten über Thorwaldsen und Canova, wie über Mengs, David, Carstens und Genelli. Umso schwerer wiegt die Tatsache, daß in jüngster Zeit dem Stammvater des europäischen Klassizismus, Poussin, nicht weniger als drei umfangreiche Monographien gewidmet worden sind, alle drei im Geburtsjahr des Weltkrieges erschienen.

Emile Magne gibt in seinem opulent ausgestatteten Werk („N. P., premier peintre du roi — Documents inédits", Brüssel und Paris 1914) nur eine durch neue archivalische Funde bereicherte Lebensbeschreibung des Meisters; die künstlerischen Fragen bleiben unberücksichtigt. Einzig die Qualität der Abbildungen verleiht dem Buch gegenüber den beiden andern, die in diesem Punkt erheblich zurückbleiben, seinen Wert. Die eigentliche kritische Arbeit haben die deutschen Verfasser geleistet. W. Friedländer, dessen Arbeit („N. P., Die Entwicklung seiner Kunst" München 1914) hier bereits gewürdigt worden ist (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1914, S. 406), bringt eine knapp formulierte klare Übersicht über den künstlerischen Entwicklungsgang Poussins. Otto Grautoff gibt in dem oben angezeigten Werk ein umfassendes Lebensbild und liefert die erschöpfende Monographie des Meisters.

Der Kunst Poussins standen noch vor zehn Jahren weite Kreise ebenso fremd gegenüber wie er heute allgemein gefeiert wird. In Frankreich, wo sein Stern nie ganz verblaßt war, gilt er den Jüngern Cézannes und allen denen, die die Überwindung des Naturalismus und Impressionismus auf ihre Fahne geschrieben haben, als ältester und ehrwürdigster Zeuge ihres eigenen Ringens und Vollendens. „Im neunzehnten Jahrhundert hatte eigentlich jede Partei einen Grund, sich nicht um ihn zu kümmern: die Verurteiler des Klassizismus, weil man ihn dank der Akademie nur als Klassizisten kannte; die Verurteiler des Barock, weil er zur gleichen Zeit gehörte; die Freunde des Barock, weil er zu wenig barock war, und die Freunde des Cinquecento, weil er kein reiner Klassiker war". (Grautoff I, 14.) Mehr als die schlechte Erhaltung seiner Werke, die ungünstige Aufstellung im Louvre und die geringe Zahl unzweifelhafter Originale in den deutschen Galerien hat ihm die traditionelle Verehrung der französischen Akademiker seit den Tagen Lebruns geschadet, da man den Wert seiner Kunst durch den Nachweis vielfacher Anlehnungen an antike Vorbilder erhöhen zu können glaubte. Heute wissen wir, daß weder die antiken Ingredienzien noch die antike Haltung das Wesen seiner Kunst ausmachen, und daß, wer in Poussin nur den „Klassizisten" betont, an ihm ebenso vorbeisieht, wie jeder, der in Rubens oder Rembrandt nur den „Barock" empfinden wollte.

Damit soll nicht gesagt sein, daß Poussin in die Reihe schöpferischer Geister ersten Ranges gehörte. Es ist eine der besten Qualitäten des Grautoffschen Buches, daß der Enthusiasmus für den Helden fast nie das kritische Urteil trübt. „Es ist zuviel Gehirnarbeit in dem Bilde und zu wenig künstlerische Offenbarung einer formalen Vision" heißt es von der „Taufe" in Bridgewater-House, und, können wir hinzufügen: dieser allzu starke Tropfen kühlen Blutes auch in seinen besten Schöpfungen wird zweifellos für künftige Zeiten die unbedingte Verehrung des großen Römers auf die wenigen gleichgestimmten Temperamente beschränken, denen die Wahrung des inneren und äußeren Gleichgewichts, die „Abgeklärtheit", schon die Vollendung bedeutet.

Das Hauptresultat der neuesten wissenschaftlichen Bemühungen um Poussin wird jedoch sein, daß die Legende von dem „Klassizisten" ein für alle Mal begraben wird. Vor dem götzendienerischen Kultus der Antike, wie ihn die Epigonen um die Wende des 18. Jahrhunderts trieben, hat ihn, den echten Sohn des klassischen Zeitalters des Kolo-

rismus, von Jugend auf ein starker Instinkt für die Farbe bewahrt. Neben der Antike und Raffael hat das goldene Licht Tizians und Campagnolas seinen Wegen geleuchtet. Vor allem aber hob ihn, den Schöpfer der „Jahreszeiten", ein großherziger, alle Kreatur mit gleicher Liebe umfassender Pantheismus hinaus über die engen Schranken der anthropozentrischen Weltanschauung jener Nachfahren in der Ära blutloser Kartonkunst.

Poussins jüngster Biograph hat den Rahmen für das Porträt seines Helden so weit als möglich gespannt. Er begnügt sich nicht mit der Behandlung der formal-künstlerischen Fragen, sondern versucht das historische Phänomen im Zusammenhange mit der gesamten kulturellen Organisation der Zeit zu deuten. Die seelischen Fäden, die den Maler der antiken Heroengeschichten mit seinem Landsmann Corneille verknüpfen, werden ebenso aufgesucht, wie der starken rationalistischen Ader seiner Kunst in der Philosophie seines unmittelbaren Zeitgenossen Descartes nachgespürt und in dem Ethos Poussins ein Widerhall Pascals und des Puritanismus des Port Royal vernommen wird. Solche Erkundungsfahrten in das Reich der Geistes-Biologie einer schöpferischen Persönlichkeit müssen als Fortsetzung sträflich vernachlässigter Traditionen aus der Zeit der klassischen Künstlerbiographie (Grimm, Justi) besonders freudig begrüßt werden, weil sie wertvollste Pionierarbeit leisten und näher an die Lebensfragen des künstlerischen Genius rühren als es die beste, rein formal-analytische Arbeit vermag, die doch ewig nur die „Syntax" seiner Formensprache aufweist ohne die Fundamente seiner Existenz bloszulegen, die in weit tieferen Regionen seiner seelisch-geistigen Organisation ruhen. Die Freude über solche Versuche als verheißungsvolle Symptone einer kommenden Vereinigung alter und neuer Wege kann dadurch wenig getrübt werden, daß die endgültige Lösung dieser Aufgabe hier noch nicht gefunden ist. Über dem begreiflichen Wunsch, den stattlichen Bau unter Dach zu bringen, ist die literarische Fassung oft zu kurz gekommen, so manche Verzahnung zwischen den biographischen und kritischen Teilen ist allzu locker gearbeitet, und in vielen Partien wuchern die Stilblüten aus den Pariser Ateliers noch allzu üppig, die, wie andere Kapitel, vor allem die vortrefflich geschriebene Einleitung beweisen, bei einer letzten Revision hätten ausgerodet werden können.

Doch sind die fehlenden Retouchen im Grunde nur äußerliche Schönheitsfehler, die dem wissenschaftlichen Wert des Buches keinen Abbruch tun können, und mangelnde Sorgfalt ist gewiß der letzte Vorwurf, den man gegen diese achtunggebietende Leistung deutschen Gelehrtenfleißes erheben dürfte. Der gewaltige Stoff ist mit erschöpfender Gründlichkeit gesichtet worden. Der Verfasser hat die Mühe nicht gescheut, das gesamte Oeuvre Poussins Stück für Stück zu beschreiben und kritisch zu analysieren. Er hat den über ganz Europa, ja bis nach Amerika verstreuten Bestand an Originalen, darunter den so hermetisch verschlossenen Besitz der englischen Aristokratie einer eingehenden Besichtigung auf Herkunft, Erhaltung, Malweise, Maße unterworfen. Mittels der, vielleicht etwas „maschinell" anmutenden, aber doch praktisch recht willkommenen Beigabe einer auf 62 Nüancen abgestimmten Farbentafel mit korrespondierenden Ziffern auf den den Abbildungen angefügten Blattpausen, setzt er den Benutzer des Buches in den Stand, jede der farbigen Hauptnüancen auf jedem beliebigen, oft unzugänglichen Bilde Poussins, sich wenigstens annähernd zu rekonstruieren, während die den Tafeln selbst beigegebenen katalogisierenden Notizen die Einzelheiten in eine Charakteristik der farbigen Gesamthaltung zusammenfassen. Der ohnehin reichlich abgemessene Textumfang (zwei Bände mit ca. 700 Seiten) wird durch eingehende Exkurse erweitert, die beweisen, daß der Verfasser die Dornenwege gründlicher Archiv- und Quellenstudien ebenso wenig gescheut hat, wie er in eingehenden Untersuchungen über das „Problem der Antike im 17. Jahrhundert", über die „römische Fremdenkolonie um 1624", über „Poussins Kunsttheorien", über seine „Maltechnik", das Thema von allen Seiten zu erschöpfen sich bemüht hat. Eine zirka 400 Titel umfassende Bibliographie, allzu anspruchslos als „Versuch" gekennzeichnet, bringt aus der weitverzweigten literarischen, historischen, ästhetischen und kunstgeschichtlichen Produktion der letzten drei Jahrhunderte sämtliche Belegstellen für die Vita und die Werke Poussins, sowie seiner Schätzung bei Mit- und Nachwelt. Alles in allem: es gibt kaum eine, die Welt Poussins streifende Frage, auf die das Buch die Antwort schuldig bliebe. Der Verfasser hat das Recht, sich den stolzbescheidenen Wahlspruch seines Helden zu eigen zu machen: „Je n'ai rien négligé."

Edmund Hildebrandt.

NB. Daß der letzte Satz dieses Referats nicht als Antwort auf den Schluß der scharfsinnigen Besprechung der beiden andern Poussin-Werke durch Hans Tietze im letzten Heft des „Repertoriums" gedacht ist, sondern schon vor Erscheinen dieses Artikels in Druck gegangen war, mag hier noch nachträglich vermerkt werden. E. H.

GEORG JACOB WOLF, Adolf von Menzel, der Maler deutschen Wesens. 149 Gemälde und Handzeichnungen des Meisters. München, F. Bruckmann A.-G. Preis geh. M. 3.—, geb. M. 4.50.

KARL SCHEFFLER, Adolf Menzel, Der Mensch/Das Werk. Berlin, Bruno Cassirer Verlag.

Durch den Krieg ist die Flut der Menzelschriften aus Anlaß seines 100. Geburtstages, die sonst wohl ins Unermeßliche angeschwollen wäre, erheblich zurückgedämmt worden. In der Hauptsache blieb es bei Zeitschriftenaufsätzen, von denen namentlich der von G. J. Kern („Aus Menzels Jugend") in der Bruckmannschen „Kunst" vom Dezember 1915 bemerkenswert war, weil er einige Neuigkeiten brachte. Kern hat die Dokumente für die Ausstellung Constablescher Arbeiten im Hotel de Rome in Berlin gefunden, von der man bisher nur durch eine Bemerkung Menzels zu Hugo von Tschudi Kenntnis hatte, und damit einen neuen Beweis für die erstaunliche Sicherheit dieses Gedächtnisses geliefert, und er hat weiterhin versucht, für die Beziehungen Menzels zu dem älteren Dahl neues Material beizubringen, das über die schon öfter bemerkten und besprochenen Gemeinsamkeiten ihrer Studien hinausreicht.

Bei Bruckmann ist auch das Büchlein von Georg Jacob Wolf erschienen, Menzel, der Maler deutschen Wesens, in dessen Titel man statt des sehr anspruchsvollen und in dieser Ausschließlichkeit immer anfechtbaren bestimmten Artikels lieber den unbestimmten sehen würde. Es lebten ja auch Tapfere neben Achilleus. Das Büchlein wendet sich mit seinen vielen Abbildungen und der knappen und allgemein gehaltenen Einleitung ersichtlich an die sogenannten weiteren Kreise, und gerade deshalb möchte ich einige Bedenken nicht gern unterdrücken. Was zunächst die Abbildungen angeht, so ist es gerade den unbefangenen Betrachtern gegenüber nicht ungefährlich, wenn die Reproduktion den Maßstab verschiebt, und zum Beispiel Dinge wie das zwei Meter breite Flötenkonzert mit dem kaum ein Fünftel dieses Umfanges messenden Aquarellbildchen vom Rheinsberger Hofball auf denselben Maßstab bringt, was sich dann bei der Gegenüberstellung der Begegnung in Neiße mit der Grisaille des Besuches am Sarge des Großen Kurfürsten wiederholt, am verwirrendsten aber da wirkt, wo so disparate Dinge wie das Krönungsbild und die kleine Abreise zur Armee, oder das Eisenwalzwerk und das bescheidene Ballsouper jedesmal als Doppelseite vorgeführt werden. Bei Menzel sind die Formate nicht Zufallssache gewesen. Sie haben ihre bemerkbare Rückwirkung auf die Art seiner Malerei gehabt, und so ist es denn im Interesse der Kunsterziehung zu bedauern, wenn ein gar zu unbedenkliches Umspringen mit dem Maßstabe diese Waffe stumpf macht. Auch im Text möchte man im Interesse dieser Kunsterziehung einiges anders wünschen. Bei der Besprechung von Menzels Reise nach Paris wäre es sehr lehrreich für den Leser gewesen, zu erfahren, daß zwar, wie Wolf richtig bemerkt, die Technik der Menzelschen Bilder nicht pariserisch ist — denn es ist seine eigene, die er fertig mitbrachte —, daß aber doch, worüber der Verfasser ein wenig leicht fortgleitet, die Problemstellung nicht unbeeinflußt geblieben ist. Der Vergleich mit Daumier will da nichts besagen. Menzel und Daumier waren zwei Welten, ganz menschlich genommen, und künstlerisch erst recht. Nur daß es nicht gerade der Gegensatz von romanisch und germanisch war, der sie trennte. Wichtig wäre auch gerade für den Durchschnittsleser ein Hinweis darauf, daß an den Aquarellen nicht nur die veränderte Technik bemerkenswert war, sondern vor allem die andere Auffassung. Die Ölbilder sind als große Ganze gesehen, die späten Aquarelle sind als Illustrationen gemeint, und wollen durchbuchstabiert sein. Übrigens scheint die These von dem Maler deutschen Wesens manchmal maßgebend auf die Präzisierung des Textes gewirkt zu haben, namentlich da, wo Menzel, um „seiner echtdeutschen Sachlichkeit" willen jede Überschwenglichkeit abgesprochen wird. Man braucht dagegen nur an die Familienbriefe zu erinnern, oder an die an Arnold und an Puhlmann (mit dem ihn durchaus nicht nur „ein angeregter Briefwechsel" verband). Sie strotzen von Überschwang, der immer wieder daran erinnert, daß Menzel, dieser sogenannte unerbittliche Realist, mitten in die blühendste Romantik hineingeboren wurde. Es ist schade, daß sich das Büchlein, das so frisch den Laien in die Menzelsche Welt hineinführt, diese guten Waffen hat entgehen lassen.

Von größerem Gewicht ist das Buch Schefflers. Schon äußerlich gibt es sich mit seinem breiten schönem Quartformat, der klaren, vornehm-schönen Druckanordnung und dem fein gewählten und vorzüglich wiedergegebenen Bilderschmuck, bei dem die Graphik und das wenig Bekannte bevorzugt sind, als ein beträchtliches Werk. Und ihm ist auch der Säculartag nur Anlaß gewesen, nicht Ursache. Es wäre sicher über kurz oder lang auch ohne dies geschrieben worden, aus der

Empfindung, daß in den Büchern von Tschudi und Meier-Graefe „immer noch eine Tendenz anspruchsvoll vor die Erscheinung des Künstlers" trat, also in dem Wunsche, eine vertieftere, gleichmäßiger beleuchtete, gewissermaßen abschließende Darstellung zu geben.

An jenen beiden Büchern störte, daß sie die Erscheinung Menzels zerrissen. Scheffler unternimmt es im ersten Teile seines Buches, der dem Menschen Menzel gewidmet ist, die Einheit seines Charakters zu erweisen. Der zweite Teil bespricht dann die Werke Menzels in ihrer geschichtlichen Folge, und ihre Wertung. Beide Teile, ganz besonders der erste, sind überaus reich an feinen Beobachtungen. Prachtvoll ist die Schilderung der Menzelschen Illustrationsart, die Scheffler gut als schöpferisch bezeichnet, verblüffend gut einzelne Bemerkungen, wie die, daß in der Menzelschen Schärfe Bonhommie liege. Außerordentlich scharf beobachtet ist auch der Zug, daß Menzel seine unsäglich genauen und mühevollen Einzelstudien, die ihm doch unerläßlich waren, scheinbar vergaß, sobald er an die Arbeit selbst ging. (Hierfür könnte man übrigens zur Erklärung, wie öfters bei Menzel, einen Brief Fontanes heranziehen, der im genau gleichen Falle bekennt, man brauche das Bewußtsein, daß ein bestimmtes Quantum von Sachlichem neben einem liegt, und aus diesem Besitzbewußtsein produziere man dann, auch ohne wirkliche Benutzung des Materials.) Feinsinnig sind endlich die Briefe und auch hier und da das anekdotische Material herangezogen und ausgedeutet, und zu dem allem kommt die Eigenschaft, die alle Schefflerschen Veröffentlichungen auszeichnet, der klare, gute, lebendige Stil.

Woran liegt es nun, daß man das Buch trotzdem unbefriedigt aus der Hand legt? In einigen Beziehungen gibt Scheffler selbst, im letzten Absatze seines Schlußwortes, den Aufschluß: Der Mann, dem das Buch galt, habe ihn oft angezogen, oft abgestoßen, fast zärtliche und feindselige Empfindungen hätten in ihm abgewechselt. Und Menzel, sein Leben und seine Kunst stehe da, wie eine geheimnisvolle Frage. Mit einer Frage, nicht mit einer Antwort beschließe er darum auch sein Buch.

Es wäre zu untersuchen, ob sich das Ergebnis notwendig so gestalten mußte. Oder ob nicht vielleicht dieses Ergebnis, oder vielmehr diese Ergebnislosigkeit hätte vermieden werden können, wenn die Methode anders gewesen wäre. Dualismen, wie sie hier in der Zweiteilung von Mensch und Leistung zum Ausdruck kommen, werden selten oder nie geeignete biographische Prinzipien sein, weil sie die in der Erscheinung liegenden Verschiedenheiten stärker betonen als den tiefer wurzelnden einheitlichen Keim; das heißt, auf den Fall Menzel übertragen, daß auch Scheffler den Gegensatz zwischen dem „offiziellen" Menzel, dem Menzel der Friedrichsbilder vor allem, und dem Menzel der frühen, der sogenannten impressionistischen Bilder zum Angelpunkt seiner Betrachtungen macht und immer stärker und stärker betont, anstatt nun nach dem Grunde zu suchen, in dem beide Arbeitsrichtungen wurzelten, und das Moment zu finden, das beide zu der Einheit Menzel verbindet.

Scheffler hat das im ersten Teile versucht, und hat wenigstens für den Menschen Menzel diese Einheitlichkeit in dem Charakter zu finden geglaubt. Und er hat, für Augenblicke mindestens, sogar seinen Weg, wenn er diesen Versuch auch auf den künstlerischen Teil übertragen wollte, deutlich vor sich gesehen. Mit einer seltenen Unbefangenheit seines Blickes schreibt er einmal: „Selbst wenn es sich ergeben sollte, daß Menzel bei seinen Friedrichsbildern, bei seinen Volksdarstellungen an die Wirkung auf das Publikum gedacht hat, so wäre . . . dann zu untersuchen, warum ein Talent wie Menzel solche Wirkungen erstrebte, ob er nicht in solchen Wirkungen das Ziel der Kunstarbeit überhaupt sah, und warum er unter den gegebenen Umständen so denken mußte." Dieser Weg, ausdauernd bis zum Ende verfolgt, hätte dazu führen müssen, die Menzelsche Leistung, nicht nur den Menzelschen Charakter, als eine Einheit zu begreifen. Daß er nicht begangen wurde, liegt an der Befangenheit des Schefflerschen Blickes. Die Grundsätze, die er für monographische Behandlung von Künstlern im Ganzen und von Menzel im Besonderen in der Einleitung seines Buches aufstellt, wirft er in dem Buche selbst über den Haufen, und tut gerade das, was er den früheren vorwerfen zu müssen glaubte, er „wertet die Erscheinung des Künstlers von einem modernen Vollkommenheitsbegriffe aus".

Dieser „moderne Vollkommenheitsbegriff" ist der Impressionismus, und das Bild mußte verzerrt werden, weil der Impressionismus doch schließlich nur eine Sehtendenz ist unter vielen, und weil gerade bei Menzel das, was man seinen Impressionismus genannt hat, noch nicht einmal bewußte Sehtendenz war. Man kann doch schließlich, wenn man über Menzel handelt, nicht so weit gehen, seine eigenen Einteilungen völlig bei Seite zu schieben, und kommt doch nicht darüber hinweg, daß seine Historienbilder für ihn das Eigentliche seiner Tätigkeit waren. Er brauchte in der Kunst den

Abstand (mit einem Fremdwort die Distanz), die kühle Allgemeingiltigkeit, und von hier aus wäre wohl auch seine Abneigung zu erklären „Aufträge im Fache des Porträts zu realisieren" wie er das selbst nennt. Bei den wenigen Bildnissen, die er gemalt hat, war er innerlich beteiligt (soweit es nicht Bildstudien für seine großen Bilder waren). Wenn es mit der Sachlichkeit allein getan gewesen wäre, hätte er, der den kleinsten Dingen mit liebevollster Genauigkeit nachging, eine solche Arbeit sicher nicht „als seiner unwürdig" abgelehnt. Viel eher hat ihn gerade die Notwendigkeit der Vertiefung, dieunerläßliche Hingabe an die zu schildernde Persönlichkeit zurückgeschreckt; das Gefühlsmäßige, das persönlich-einmalige gehörte für ihn nicht in die Öffentlichkeit, gehörte höchstens in die Studien, die man nicht zeigte, gehörte, selbst da gehörig verschnörkelt und versteckt, ja fast widerrufen, in die Familienbriefe.

Scheffler hat jüngst einmal in einer Tageszeitung über die Kunstkritik geschrieben, und dabei bedauernd betont, wie wenig der Kritiker bei uns im Stande sei,das einzelne Werk vorurteilslos auf sich wirken zu lassen, und gerade ihm mußte es nun begegnen, ein ganzes Buch von einem vorgefaßten Standpunkte aus zu schreiben. Denn dieses Buch ist eine Anklage gegen Menzel im Sinne des Impressionismus. Nicht der Absicht nach, aber doch im Endeffekt. Auf Schritt und Tritt findet man Vorschriften als Beurteilungsmaßstäbe, so wenn er angesichts der „gemalten Novellen" Menzels erklärt: „Für dergleichen ist die Malerei nicht da." Menzel hat dieses Gesetz nie anerkannt. Oder wenn er beim französischen Impressionismus der 60er Jahre bedauernd feststellt, daß er „noch mit Zügen der Altmeisterlichkeit beschwert war". Und was bedeutet die Redewendung vom „ärgerlichen Zwiespalt dieser Malweise" in Menzels letzten Jahrzehnten anderes, als daß er Scheffler ärgerlich war, weil er den Gesetzen des für ihn allein legitimen impressionistischen Verfahrens widerstreitet. Es ist unbedingt richtig, wenn Scheffler bei dieser Gelegenheit schreibt, daß Menzel nie gewagt habe, „einen Eindruck, wie er jäh und stark im Auge aufflammt, malerisch hinzuschreiben und ihm alles Detail zu opfern", eben mit Ausnahme jener frühesten Studien, die wir erst Bilder genannt haben. Aber man kann unmöglich sagen, daß Menzel „nicht gewußt habe, welche Höhe er mit solchen Gelegenheitsarbeiten erstieg". Welche Qualität diese Arbeiten hätten, wenn man sich einmal auf diesen Standpunkt stellte, hat Menzel genau so gut gewußt, wie es Scheffler heute weiß. Er hat ja auch die Constableschen Landschaften richtig eingeschätzt. Aber diese Qualität war nicht die, die er suchte und für seine Bilder wünschte, und er hat ja mit diesem Verfahren nicht allein in der Welt gestanden, und am wenigsten in Deutschland. Der ältere Dahl hat ähnlich so die lebendigsten, „impressionistischen" Studien und Bildchen gemalt, und doch seine Landschaftskompositionen aus Italien, Norwegen und dem Elbtale als seine eigentlichen Arbeiten angesehen, und wer im künstlerischen Deutschland des 18. Jahrhunderts Bescheid weiß, wird ohne Mühe weitere Beispiele beibringen. Die Frage ist eben nicht: warum hat Menzel nicht immer so gemalt, wie damals, als er das Balkonzimmer, den Palaisgarten, die Potsdamer Bahn malte. Sondern sie müßte lauten: was verbindet diese Bilder mit den Historien, mit den späten Aquarellen und Zeichnungen zur Einheit, außer der Personalunion des Schöpfers?

Das sind nun rein künstlerische Fragen, und sie können nur vom Kunstwerk aus gelöst werden, nicht von menschlichen und psychologischen Erwägungen und Deduktionen aus, auch den feinsten nicht. Aus dem Zusammentreffen von Persönlichkeit (Charakter) und Außenwelt allein läßt sich das Kunstwerk nicht begreifen. Und es ist die größte Schwäche des Schefflerschen Buches, daß es das formale Element so völlig vernachlässigt. Er, der die bedingungslose Hingabe an das einzelne Kunstwerk dem Beurteiler immer wieder zur Pflicht macht, geht ganz von bestimmten, im voraus festgesetzten Forderungen aus; er stellt die absolute Qualität als einzigen Grundsatz der Kritik auf, und kann sie doch nicht gleichmäßig in den Historien und in den Studien finden. Er, der die Gesinnungsforderungen der Nazarener als die Gefahr der deutschen Kunst erkannt hat, verwirft Menzels späte Werke, weil er in ihnen die Gesinnung des Impressionismus vermißt. Man könnte sagen, Scheffler, der keinen schärferen Tadel kennt, für den Kunstschriftsteller, als den des Akademismus, urteilt hier selbst ganz unter dem Einflusse eines akademischen Dogmas, wenn es auch das des Impressionismus ist.

Wo läge denn nun der Weg, der diese Klippen nätte vermeiden lassen können? Scheffler ist einmal dicht an ihm vorbeigeschritten, als er auf die scharfe Pointierungslust späterer Bilder hinwies. Hier liegt das Gestein. Man hätte es nur herausschürfen müssen. Und das Werkzeug hätte freilich keine allgemeine Betrachtung sein können, auch die feinste nicht, sondern nur eine formale Analyse des gesamten Menzelschen Werkes. Ist sein Werk, wie Scheffler richtig erkennt, von einem gewissen Zeitpunkt an auf Vielfältigkeit, auf

illustrative Tendenz abgestellt, so mußte untersucht werden, ob das immer so gewesen sei. Man mußte auf alle Kunstformen Menzelschen Wesens zurückgehen, auch auf die Briefe, und man hätte dann erkannt, daß diese in ihrer, niemals unbeabsichtigten, schnörkeligen Unübersichtlichkeit dieses Prinzip der Menzelschen Kunst schon zu einer Zeit deutlich erkennen lassen, wo es das Bild erst dem systematisch-forschenden und vergleichenden Beschauer zeigt. Format, Bildausschnitt, Flächenfüllung, Lichtführung, Klarheit der Erscheinung, solche Dinge hätten in ihrer Eigenart, in ihrer Entwicklung (oder aber in ihrer Unveränderlichkeit) untersucht werden müssen, wenn wirklich ein Bild des ganzen Menzel, und ein objektives, in dem keine Vorurteile mehr vor die Erscheinung treten, wie sie wirklich war, gegeben werden sollte. Auch ist es nicht gut getan gewesen, daß der Blick gar zu starr auf den einen Mann gerichtet war, der zum Thema wurde. Die Kunstgeschichte, auch wo sie nur reine Tatsachen verwertet, ist doch nicht immer ganz zu verachten, und gerade hier hätte ein weitere Gebiete überschauender Blick manches leichter zu lösen verstanden, was Scheffler als unlösbares und einziges Rätsel erscheint; es sei nur an das Verhältnis von Bild und Skizze erinnert. So bleibt das Buch zwiespältig, weil es von falschen Grundsätzen ausging, engherzig, weil der Geist, in dem es entstand, doktrinär gerichtet war, verzerrt, weil das Maß, mit dem gemessen wurde, die Lehrmeinung einer Schule ist. Und es ändert nichts daran, daß diese Schule aus denen besteht, die vor ganz kurzem noch die Revolutionäre waren. Liebermann sagt, daß die Revolutionäre von heut die Klassiker von morgen sind. Das ist richtig. Sie sind aber auch die Akademiker von übermorgen. H. Friedeberger.

OTTO RYDBECK, Bidrag till Lunds Domkyrkas Byggnadshistoria. 198 Abbildungen, 308 S. Lund, Gleerup, Leipzig, Harrassowitz 1915. Preis $7^1/_2$ Kr.

Professor Rydbeck hat vor fünf Jahren ein sehr hübsches kleines Buch über den Lunder Dom veröffentlicht (Lunds Domkyrka, Historik. Lund 1911, 96 S., 48 Abb., Preis $1^1/_2$ Kr.), das sich zwar bescheiden als einen Führer bezeichnet, aber in wissenschaftlicher Darstellung alles Wissenswerte gibt. Die zugleich in Aussicht gestellten ausführlichen Darlegungen über den wichtigsten Teil der Geschichte dieses Baues, nämlich seine Anfänge im 11. und 12. Jahrhundert, folgen jetzt unter dem oben aufgeführten Titel (Beiträge zur Baugeschichte). Das Werk ist von Wert für die allgemeine Kunstgeschichte, in der ja der Lunder Dom eine bedeutsame Stelle einnimmt; deshalb ist auch ein deutscher Auszug beigefügt. In Verbindung mit den vortrefflichen Bildern reicht dieser aus, um über den Stand dieser Fragen Auskunft zu geben und das Wichtigste übersehen zu lassen.

Die in dem Werke behandelte Zeit geht von der Gründung durch König Knut den Heiligen (1080—86) bis zur Vollendung, die etwa 1202 geschehen ist. Durch Knut ward der Bau schon so weit gefördert, daß man, nach einer längeren Stockung, die gleich anfangs geplante sehr große Krypta einbauen konnte. Ihr Bau ist im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts vollführt worden, unter einem Baumeister Donatus, den man sich aus dem stammverwandten Volke der Langobarden hat kommen lassen. Es steht das in Zusammenhang mit dem großen weltgeschichtlich wichtigen Umschwung der Verhältnisse, dessen Ergebnis die unter heftigen Anstrengungen und Kämpfen erzielte Losreißung des Nordens von dem deutschen Erzbistum zu Hamburg ist, und der Dom ist recht eigentlich ein Denkmal dieses Ereignisses. Die Krypta ist dann 1123 geweiht, der Ostteil des Domes selbst, den man, die erste basilikale flach gedeckte Anlage umgestaltend, wölbte und aufs Herrlichste ausgestaltete, 1145. Es folgte dieser Arbeit die Erbauung des sogleich für Wölbung eingerichteten Westteils sowie der Umbau des Äußeren der Apsis zu der jetzigen überaus prachtvollen Erscheinung. Etwa 1170 war das alles im wesentlichen fertig, und war nur noch das Turmpaar vorzubauen. Das auszuführen war dem großen Erbischof Absalon vorbehalten. Sehr wichtig und sprechend sind die Bezeugungen der langobardischen Kunstrichtung in der Apsis und der oberen Kirche. Nachher wurden diese Gemeingut der am Dombau beschäftigten Steinmetzen; sie verflachen sich und werden überwunden und sinken in ihrer Eigenart zurück; schließlich kann man beobachten, daß französische und englisch-normännische, vielleicht auch rheinische Einflüsse hereinspielen. Man findet das alles von Rydbeck mit Ausführlichkeit und Gründlichkeit erörtert, und erfreulich ist die dankbare Hochachtung, die er den geschichtlichen Nachrichten widmet. Natürlich ist hier und da auch einige Polemik erforderlich: sie ist namentlich gegenüber Seesselbergs bekanntem schönem Werke nicht zu vermeiden; aber sie ist überall maßvoll, für beide Teile fördernd und ehrenvoll. Für die Fortführung und Klärung der dort entwickelten Gedankengänge ist Rydbecks Werk die notwendige Ergänzung. R. Haupt.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 17/18, September 1916:

L. PLANISCIG, Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung des Herrn Stadtrat Ludwig Zatzka-Wien. (13 Abb.)

ERNST LEMBERGER, Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei. VI. Die Nehrlich. (4 Abb.)

L. B., Gaston Maspéro †.

DIE RHEINLANDE.

XVI., Heft 7/8, August 1916:

WILHELM SCHÄFER, Der Maler Fritz Widmann.

H. FRIEDEBERGER, Bernhard Hoetger. (12 Abb.)

H. DE FRIES, Der Schatten des Krieges über der Kunst.

JOHANNES MANSKOPF, Mantegna.

DIE KUNST.

XVII. Jahrg., Heft 12, September 1916:

HERM. MISSENHARTER, Joh. Vincenz Cissarz.

KARL VOLL, Neue Beiträge z. Schwind-Literatur.

PAUL SCHUMANN, Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1916.

WANDA BIBROWICZ-Schreiberhau, Bildwirkereien.

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

XVIII. Bd., 2. Heft, 1916:

F. v. JECKLIN und C. COAZ, Das vorgeschichtliche Grabfeld von Darvela bei Truns.

W. DEONNA, Catalogue des bronzes figurés antiques du Musée d'Art et d'Histoire de Genève (fin).

H. BACHMANN, Die Kirche in Wiesendangen und ihre Wandgemälde.

H. LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

CH. A. ROCH, La manufacture de porcelaine des Pâquis (Genève 1787), Pierre Mülhauser et l'établissement de peinture sur porcelaine du Manège (Genève 1805—1818).

E. A. S., Kirchliche Flachschnitzereien.

MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

Bd. XV., Nr. 3/4, 1916:

FORTUNAT VON SCHUBERT-SOLDERN, Kunst, Wissenschaft und Denkmalpflege.

TADEUSZ SZYDLOWSKI, Die Verheerungen des Krieges an Kunstdenkmälern in Südpolen (k. u. k. General-Gouvernement Lublin).

KARL HOLEY, Grundlagen für die Ausgestaltung des Karlsplatzes in Wien. Eine städtebauliche Studie.

ARTS AND DECORATION.

Volume VI, number 7, May 1916:

FRANCISCO GOYA, Don Tadeo Bravo de Rivero.

GUY PENE DU BOIS, Francisco Goya in America. (12 Abb.)

WALTER A. DYER, Creators of englisc style — Sir Christopher Wren.

Number 8, June 1916:

GUY PÈNE DU BOIS, A few auction records for american pictures.

GEORGE LELAND HUNTER, The Cyrus the great Tapestries.

P. JACKSON HIGGS, Assay hall marks on old english silver.

OUDE KUNST.

Geïllustreerd Maandschrift voor Verzamelaars en Kunstzinnigen. I. Jg., No. 11, August 1916:

FRITS LUGT, Miniaturen V.

DR. ELISABETH NEURDENBURG, De collectie W. E. K. Baron van Verschuer. — De verzameling John F. Loudon.

J. W. ENSCHEDÉ, Een aanwinst van Boymans — Nederlandsche Huisorgels.

JUST HAVELAAR, Ommegang door onze Musea.

ELISABETH H. KOREVAAR-HESSELING, Over Wölfflin's „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe".

IX. Jahrgang, Heft X.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. Dr. GEORG JAC. WOLF, München-Neuhausen, Aldringenstr. 7. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Care of Mrs. Ch. F. Folsom, 114 Marlborough Street, Boston, Mass., U. S. A.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Verlag der weißen Bücher, Erik Ernst Schwabach, Leipzig

Deutsches Barock und Rokoko

Herausgegeben im Anschluß an die
Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst Darmstadt 1914
von Prof. Dr. **Georg Biermann**

Zwei Bände in Großquart mit 1350 Abbildungen und 32 Heliogravüren mit einleitendem Text und ausführlichem kritischen Katalog

Fürstenausgabe (numeriert 1—75) Subskriptionspreis M. 200.—, später M. 400.—
Buchausgabe . . . . . Subskriptionspreis M. 80.—, später M. 130.—

Inhalt des ersten Bandes, Text: Vorwort. Die Malerei von Georg Biermann. Die Plastik von Adolf Feulner. Die Miniatur von Albert Brinckmann. Die Silhouette von Anton Kippenberg.

Abbildungen: Ausstellungsräume im Darmstädter Residenzschloß. Die Malerei von 1650—1750: a) Der süddeutsche und österreichische Kunstkreis, b) Der norddeutsche Kunstkreis. Die Malerei des kirchlichen Barocks. Die Handzeichnungen. Das Porträt des künstlerischen und geistigen Deutschlands. Gold und Silber.

Inhalt des zweiten Bandes, Namen und Sachregister: Gemälde und Handzeichnungen von Georg Biermann. Porträtgalerie des künstlerischen und geistigen Deutschlands von H. Uhde-Bernays. Plastik von A. Feulner. Miniaturen von A. Brinckmann. Silhouetten von A. Kippenberg. Gold und Silber von Marc Rosenberg.

Abbildungen: Deutsche Malerei von 1750—1800: a) Die Bildnismalerei in Österreich und Süddeutschland, b) Die Bildnismalerei in Nord- und Mitteldeutschland, c) Deutsche Pastellisten, d) Landschaft und Stilleben. Schweizer Malerei von 1650—1800. Handzeichnungen. Plastik. Miniaturen. Silhouetten.

Aus den bisher erschienenen Besprechungen:

. . . . Was die wenigsten geglaubt haben, ist nun doch dargetan worden: Die Tradition der Kunst war in Deutschland nicht abgerissen, in das neunzehnte Jahrhundert hinein führte mehr als ein Faden, und vieles, was neuerworben schien, war doch Erbschaft darin. Es ist ein voller Sieg, den die Veranstaltung unter der Führung unseres Protektors sich erwarb; Professor Georg Biermann, ihr Leiter, hat sich damit nicht nur als ein Organisator von großen Fähigkeiten gezeigt, sondern auch der Geschichte deutscher Kunst einen Dienst geleistet, wie nicht mancher vor ihm. — Auch das Werk, wie es nun vorliegt, ist durchaus rühmenswert; man braucht es nur mit dem von der Berliner Jahrhundert-Ausstellung zu vergleichen, um seine Qualität zu bemerken. Es wäre nicht nur schade, sondern auch ein Schaden, wenn es unter der Ungunst der Zeiten litte; welcher Kunstfreund es besitzen kann, sollte es auch besitzen, dem Kunstkenner ist es unentbehrlich als ein Grundstein, auf den nun ein bedeutender Teil der deutschen Kunstgeschichte sich gründen muß. Wilhelm Schäfer,
in „Die Rheinlande", April 1915.

So ist denn trotz der Ungunst der Zeit, die auch die Vorbereitung dieses Werkes erschwert und gehemmt hat, das Denkmal der Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung mit nur unerheblicher Verzögerung vollendet worden und die Forschung erhält damit ein überaus schätzbares und ins künftige unentbehrliches Quellenwerk für die Geschichte der deutschen Kunst im 17. u. 18. Jahrhundert, dessen Bedeutung vor allem in der Fülle der in sauberen Abbildungen vereinigten künstlerischen Urkunden der Zeit liegt. Das Darmstädter Ausstellungswerk ist nicht, wie die Veröffentlichung über die Berliner Jahrhundert-Ausstellung vom Jahre 1906, als ein vollständiger Abbildungskatalog angelegt, doch sind etwa zwei Drittel der Schätze, die im Residenzschlosse zu Darmstadt 1914 vereinigt waren, in Illustrationen wiedergegeben . . . Es ist als ein bedeutsamer Landgewinn der deutschen Kunstforschung mit aufrichtiger Dankbarkeit zu begrüßen. Dr. Albert Dresdner,
„Monatshefte für Kunstwissenschaft", April 1915.

In demselben Verlag der Weißen Bücher erschien, von Georg Biermann herausgegeben, in zwei mächtigen Bänden ein prachtvolles Werk „Deutsches Barock und Rokoko". Wie damals durch die berühmte „Jahrhundert-Ausstellung" ganz Deutschland auf einen lang unterschätzten, lang verborgen gebliebenen Schatz an einheimischen Kunstgütern hingewiesen wurde, so ist durch die im vorigen Jahr in Darmstadt veranstaltete reiche Ausstellung von deutschen Kunstwerken des Barock und Rokoko ein überraschend wenig gekanntes, reiches Gebiet unserer Vergangenheit ganz neu an den Tag gebracht worden. Der Krieg unterbrach die unmittelbare Wirkung dieser gewaltigen Leistung. Ihr Wert bleibt dennoch, und die zwei großen Bände des Biermannschen Werkes mit unzähligen Bildern erhalten nicht nur das Andenken an die Leistung jener Ausstellung, sondern geben uns in ihrer durchdachten Ordnung und mit ihrem unglaublich reichen Stoff zum erstenmal eine genügende Vorstellung von einer wenig gekannten, lang unterschätzten Periode deutschen Kunstlebens. Herrlich, daß es mitten im Kriege in Deutschland möglich ist, ein solches Riesenwerk herauszubringen, das nirgends die Spuren der Not, der Hast, der Enge zeigt! Daß dies möglich ist, gehört zu den schönsten Beweisen für die Unzerstörbarkeit deutscher Arbeitstreue, deutscher Gelstigkeit. Jede Kunstsammlung, jede größere Bibliothek muß diese Bände haben und muß sie möglichst oft und leicht dem Volk sichtbar und benützbar machen. Ein arg vernachlässigtes Kapitel der deutschen Kunstgeschichte ist plötzlich reich und lebendig geworden, die Folgen werden sich zeigen. Und wohl dem Lande, wo inmitten eines furchtbaren Krieges Gelehrte, Verleger, Arbeiter so ruhig und vollwertig eine Arbeit tun, die man sich sonst nur aus einem ungestörten Gefühl von Kraft, Reichtum und Behagen kann entstanden denken.

Hermann Hesse
in der Münchner Wochenschrift „Die Propyläen"
27. August 1915.

Prospekte durch jede Buchhandlung und den Verlag

Abb. 1. Ecke eines Wohnzimmers im zweiten Stockwerk des Palazzo Davanzati (Phot. Brogi)

Zu: WALTER BOMBE, BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST

Abb. 2. Zimmer im zweiten Stockwerk des Palastes mit der Freskenfolge. Nord- und Ostwand
Phot. Brogi)

(a) (b)

Abb. 3. Die Novelle der Kastellanin von Vergi, Anfang der Freskenfolge, Westwand, erste Hälfte
(Phot. Brogi)

Zu: WALTER BOMBE, BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST

(b) (c) (d)

Abb. 4. Die Novelle der Kastellanin von Vergi, Fortsetzung der Freskenfolge, Westwand, zweite Hälfte (Phot. Brogi)

(e) (f)

Abb. 5. Die Novelle der Kastellanin von Vergi, Fortsetzung der Freskenfolge, Nordwand, erstes Drittel (Phot. Brogi)

(f) (g) (h)

Abb. 6. Die Novelle der Kastellanin von Vergi, Fortsetzung der Freskenfolge, Nordwand, letztes Drittel (Phot. Brogi)

(i) (k) (l)

Abb. 7. Die Novelle der Kastellanin von Vergi, Fortsetzung der Freskenfolge, Ostwand, erstes Drittel (Phot. Brogi)

Zu: WALTER BOMBE, BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST

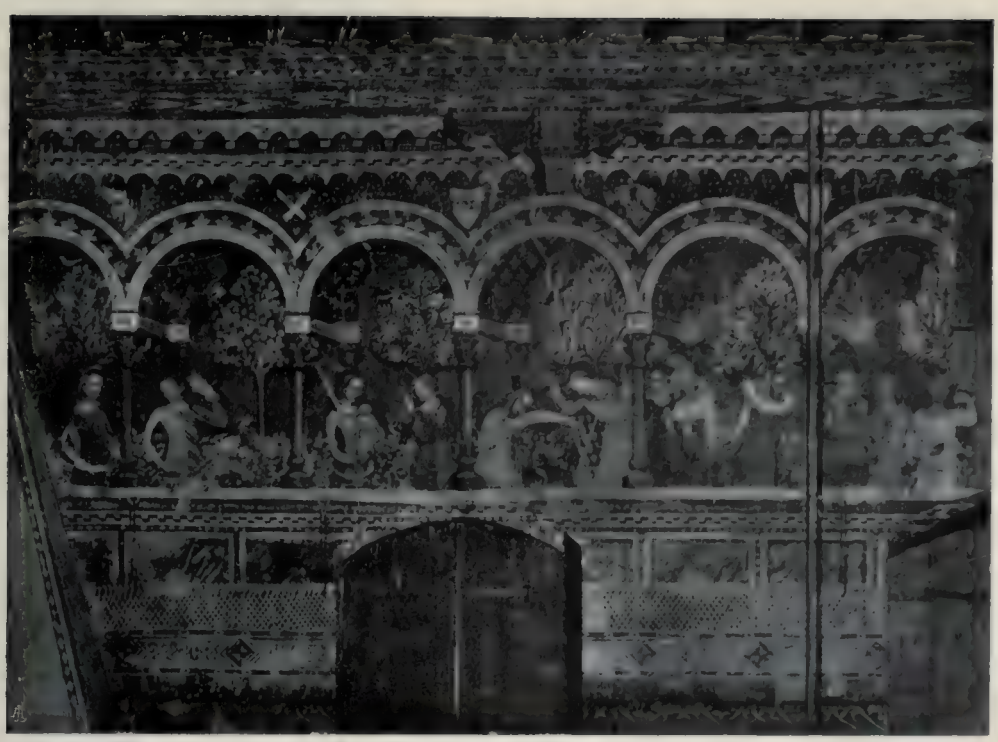
(m) (n) (o) (p)

Abb. 8. Die Novelle der Kastellanin von Vergi, Fortsetzung der Freskenfolge, Ostwand, zweites Drittel (Phot. Brogi)

(q) (r) (s)

Abb. 9. Die Novelle der Kastellanin von Vergi, Fortsetzung der Freskenfolge, Ostwand, letztes Drittel (Phot. Brogi)

Zu: WALTER BOMBE, BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST



(t) (u) (v) (x) (y) (z)

Abb. 10. Die Novelle der Kastellanin von Vergi, Schluß d. Freskenfolge, Südwand. (Phot. Alinari)

(1) (2) (5) (6)

(3) (4) (7) (8)

Abb. 11. Die Novelle der Kastellanin von Vergi. Elfenbeinkästchen im British Museum, London
Deckel des Kästchens

Zu: WALTER BOMBE, BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST

(9) (10) (11) (12)

Abb. 12. Die Novelle der Kastellanin von Vergi. Rückseite des Elfenbeinkästchens

(13)

Abb. 13. Linke Schmalseite des Kästchens

(18)

Abb. 15. Rechte Schmalseite des Kästchens

(14) (15) (16) (17)

Abb. 14. Die Novelle der Kastellanin von Vergi. Vorderseite des Elfenbeinkästchens

Zu: WALTER BOMBE, BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST

STUDIEN ÜBER DIE DEUTSCHE KUNST

Von EMILE MÂLE

VORBEMERKUNG DES ÜBERSETZERS

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft hofften ihre Tribüne von Völkerhaß und Kriegslärm freihalten zu können. Das wäre leicht zu erreichen gewesen, wenn die Kunsthistoriker in den feindlichen Ländern von demselben Willen geleitet worden wären, die res publica literarum aufrecht zu erhalten. Vornehmlich die Franzosen haben die Feindschaft des Krieges in persönliche Feindschaft umgesetzt. Darin ist ihnen nun auch einer der verdienstvollsten und kenntnisreichsten Kunsthistoriker gefolgt, der durch sein bisheriges Schweigen als eine jener französischen Stützen der res publica literarum gelten durfte, mit denen nach Friedensschluß die Beziehungen wieder aufgenommen werden dürften. Emile Mâle, der seit Jahrzehnten mit Paul Clemen, Arthur Haseloff, Graf Vitzthum, Wilhelm Voege, Arthur Weese und manchen anderen in kameradschaftlichen Beziehungen stand, enttäuscht uns zu Beginn des dritten Kriegsjahres nun auch noch. Er beginnt in der Revue de Paris vom 15. Juli mit der Veröffentlichung von Studien über die deutsehe Kunst, die allerdings von seinen reichen Kenntnissen Zeugnis ablegen, deren Tendenz aber allzudeutlich erscheint. Er will, wie er selbst eingesteht, den Nachweis führen, daß der deutsche Geist nicht nur keine Erfindungsgabe besitzt, sondern nur verstanden hat, zu zerstören. Er will ferner nachweisen, daß die deutsche Kunstforschung in absichtlicher Fälschung von Tatsachen dem germanischen Geist etwas zugesprochen hat, das ihm nicht zukommt. Mâle unterschlägt die Forschungen der führenden deutschen Fachleute und beruft sich allein auf Franzosen, Russen und Italiener, so daß es den Anschein hat, als ob sie die Irrtümer und Fälschungen der Deutschen aufgedeckt haben. Es erscheint mir wertvoll, Emile Mâles Ausführungen, die er mit seinem ganzen wissenschaftlichen Apparat inszeniert hat, den deutschen Fachgenossen zu unterbreiten, damit sie sich davon überzeugen, wie weit Krieg und Völkerhaß in Frankreich sogar die Kunstwissenschaft vergiftet haben. Es sei darauf hingewiesen, daß die Propagandisten der französischen Kultur Darstellungen wie diejenige Mâles durch alle der Entente zugänglichen Länder in zahllosen Exemplaren verbreiten lassen. Otto Grautoff.

I. DIE KUNST DER GERMANISCHEN VÖLKER

Es bedarf einer großen Anstrengung, um von der deutschen Kunst zu reden. Jene dumpfe Traurigkeit, welche Frau von Staël nach dem Übergang über den Rhein auf sich lasten fühlte, haben auch wir empfunden, als wir wieder einmal die Welt der deutschen Kunst betraten. Nachdem die Söhne das Werk ihrer Väter entehrt haben, ist uns alles dort feindlich geworden. Ist es nötig, ja ist es billig, den Leser von einer Kunst zu unterhalten, für die man nicht mehr die innere Sympathie empfindet, die doch den Anfang jeglichen Verstehens bildet? Man wäre berechtigt, daran zu zweifeln. Aber es wird sich hier weder um Bewunderung, noch um Verachtung handeln: wir wollen nur die Tatsachen sammeln, welche beweisen, daß Deutschland auf dem Gebiete der Kunst nichts erfunden hat[1]).

(1) Man beachte die Schärfe des Wortlautes: rien invienté. Der Beweis wird also mißglückt sein, wenn auch nur ein einziger Gegenfall nachgewiesen wird. Ein solcher ist nun z. B. auf dem Gebiet, dem Mâle besonders nahe steht, die Entwicklung der germanischen Fibel der Völkerwanderungszeit; vgl. Anm. 5.

Wir werden uns auf die Prüfung der Kunst des Mittelalters beschränken, welche wir eingehender studiert haben; aber was für das Mittelalter zutrifft, stimmt auch für die neuere Zeit, und der Beweis dafür wird ebenso leicht zu liefern sein. Deutschland hatte die Anmaßung, sich für das große schöpferische Volk zu halten; es muß ihm gezeigt werden, daß es sich irrt. Es sollten alle, die sich mit dem Studium seiner Zivilisation befaßt haben, dazu behilflich sein, bis der Moment der Niederlage es an seinen wirklichen Platz stellt, welcher nicht der erste sein wird. —

I.

Es ist nötig, bis zu den Einfällen der Barbaren zurückzugehen, weil Deutschland sie uns wie seine ersten Wohltaten darstellt. Ihm zufolge haben die Germanen die persönliche Freiheit, die tiefe Frömmigkeit, das Ehrgefühl, die Hingabe des Menschen an den Menschen, den Frauendienst, die epische Poesie und endlich die Kunst der Zukunft gebracht. Das Mittelalter ist das Werk des germanischen Geistes. „Das deutsche Volk", sagte Schlegel, „war im Mittelalter eine Art auserwähltes Volk."

Eigenartig, unsere Geschichtsschreiber haben fast durchgängig diese Auffassung begünstigt. Fast alle entdeckten sie im Germanen eine mystische Tugend, eine Kraft der Jugend und der Zukunft. Die Wirklichkeit verbirgt ihnen lange der traumvolle Dunst, die Morgenröte, die von Deutschland heraufsteigen. Es bedurfte des festen gesunden Verstandes eines Fustel de Coulanges, um die Wolken zu verteilen. Er zeigt in einem schönen Buche, dem er leider nicht seine vollendete Form hat geben können — keine Form klar wie Licht — daß die Barbaren uns nichts anderes gebracht haben als Barbarei, daß sie nicht die Tugenden besaßen, die man ihnen beimaß, (es fällt uns heute nicht schwer, dies zu glauben) und daß sie in zu geringer Zahl in Gallien eindrangen, um die Charaktere der Rasse ändern zu können.

Inzwischen haben andere Arbeiten die Täuschung der Barbaren eigenartig entschleiert. Für Léon Gautier, obwohl er durch und durch französisch war, galt das Heldengedicht des Mittelalters als ein Werk von „rein germanischer Inspiration": sein Odem, sein Schwung, stammten von dem germanischen Barden, der zur Zeit Karls des Großen, nach der Schlacht die Kriegsgesänge improvisierte, denen das epische Gedicht des XII. Jahrhunderts entsprang. Im französischen Heldengedicht, sagte er, sind die Auffassung des Krieges, des Königtums, des Rechtes, endlich die Idee der Frau ganz germanisch. Die deutschen Gelehrten verlangten nichts Besseres: sie glaubten das Recht zu haben, sich unsere mittelalterliche Poesie wie eine Provinz des Kaiserreiches anzueignen, da sie nach eigenem Eingeständnis nichts anderes war, als „germanischer Geist in romanischer Form". Man weiß, daß Joseph Bédier in seinem schönen Buch über die epischen Legenden dieser langen Täuschung ein Ende gesetzt hat. Er hat bewiesen, daß unsere epische Dichtkunst nicht aus den sogenannten karolingischen Kantilenen hervorgegangen ist, daß sie sich nicht aneinander reihen, sondern daß sie in allen Teilen, zur Zeit des ersten Kreuzzuges, geschaffen ist durch Dichter, welche bereits zeitgenössische Künstler und vor allen Dingen reine Franzosen waren. Wir können beruhigt sein, unser Heldengedicht des Mittelalters enthält nichts Germanisches und Deutschland hat zum Rolandlied ebenso wenig beigetragen, wie zur Ilias.

Deutschland erhob noch andere Ansprüche. Es wollte uns glauben machen, die Barbaren als wahre Schöpfer der Kunst der nachfolgenden Jahrhunderte hätten eine neue, eigenartige Kleinkunst reinsten deutschen Ursprungs nach Gallien gebracht.

Alles, was wir in der Kunst des Mittelalters als ungeschult, als romantisch empfinden, entspränge diesem alten germanischen Ursprung. Die Franzosen verfehlten nicht, auf die Idee einzugehen: Courajod machte sich zu ihrem Apostel. Er besaß eine Aufrichtigkeit, eine Überzeugung und einen Enthusiasmus, denen zu widerstehen schwer war. Wer hätte nicht mit ihm an das barbarische Genie geglaubt? Wer hat damals nicht den germanischen Eindringling als einen Wagnerschen Helden, einen von schöpferischer Kraft überströmenden Siegfried gesehen? Es war die Zeit, in der Wagners Werk, sich nach und nach offenbarte und die Barbarei verklärte, ihr einen Sinn gab. Es sei bemerkt, daß das Buch von Fustel de Coulange noch nicht erschienen war, als Courajod das Barbarentum als den von der Vorsehung gesandten Erlöser, der die alte Welt von der doppelten Tyrannei Roms und der römischen Kunst befreien würde, feierte.

Annähernd zwanzig Jahre sind seit den Lehren der Schule des Louvre verflossen, und alle Tage sieht man klarer, daß Courajod sich geirrt hat. Es ist augenscheinlich geworden, daß es keine barbarische Kunst gegeben hat und daß das, was man mit jenem Namen bezeichnet hat, eine orientalische Kunst ist, die die Barbaren übernommen, aber nicht geschaffen haben. Das wunderbare Rätsel des vom germanischen Geiste ausströmenden Einflusses erscheint uns jetzt leicht zu lösen, da der germanische Geist sich verflüchtigt hat. Das muß notwendigerweise zuerst bewiesen werden[1]).

II.

Im Jahre 1653 wurden zum ersten Mal einige kostbare Gegenstände entdeckt, in denen sich der germanische Geist zu offenbaren schien. Beim Abtragen des Krankenhauses Saint-Brice in Tournai stieß man auf ein antikes Grab, welches ein Schwert in seiner Scheide, eine Fibula (Spange), goldene Bienen und Geldstücke aus der Zeit Kaiser Leos enthielt. Auf dem Ring war eine Figur mit langem Haar und die Inschrift: „Childerici regis“ eingraviert. Es war offensichtlich, daß man das Grab des Königs Childerich, des Führers der Franken von Tournai, der im Jahre 481 gestorben war, gefunden hatte. Alle diese Gegenstände waren eigenartig, aber nicht unschön. Das Schwert, welches heute unser Medaillenkabinett verwahrt, überrascht durch die Neuheit der Verzierung und die Vollkommenheit der Arbeit. Das Stichblatt sowie der Ansatz der Scheide sind mit Granaten besetzt, welche in goldene Zellen gefaßt sind. Die Zellen sind unregelmäßig, die goldene Linie ist wellenförmig und der mit überraschender Genauigkeit geschnittene Granat folgt, als ob er schmelzbar sei, allen Krümmungen der Konturen. Eine derartige Arbeit scheint uns in eine neue Welt einzuführen, eine Welt, die leidenschaftlich die

(1) Daß bei der Ausbildung der germanischen Kunst des frühen Mittelalters nichtgermanische Einflüsse mitgewirkt haben, ist von deutschen Gelehrten schon lange vertreten worden (z. B. Grempler im Korrespondenzblatt der Deutschen anthropologischen Gesellschaft 1891, S. 135. — Hampe in den Mitteilungen aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg 1899, S. 42). Als dann das orientalische und südrussische Fundmaterial immer reicher wurde, haben nicht nur französische, sondern auch deutsche Gelehrte die entsprechenden Folgerungen gezogen (z. B. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, S. 181. — Gröbbels, Der Reihengräberfund von Gammertingen, 1905, S. 31. — Reinecke, Mainzer Zeitschrift I, 1906, S. 47 und Anm. 30. — Gößler, Einleitung zum Katalog galvanoplastischer Nachbildungen vorrömischer usw. Altertümer der Staatssammlung in Stuttgart, S. 9. — Brenner, VII. Bericht der Römisch-germanischen Kommission 1912, Bonn 1914. — Götze, Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen XXXV, Nr. 3, 1913, S. 121. — Ders., Einleitung zum Katalog der Sonderausstellung Frühgermanische Kunst 1915).

Farbe liebt, der selbst das Gold matt erscheint, wenn es nicht durch kostbare Steine gehoben wird.

Während fast zweier Jahrhunderte erschien das Schwert Childerichs in seiner Art als Arbeit einzigartig, also einfach als eine Seltenheit. Aber im 19. Jahrhundert vervielfachten sich ähnliche Funde. 1842 fand man in Pouan, zwischen Arcis sur Aube und Méry sur Seine ein Grab, welches ein Halsband von massivem Gold, ein Armband, einen Ring, ein Schwert und ein langes Messer enthielt. Der Griff des Schwertes und das Heft des Messers waren mit roten in Gold gefaßten Steinen besetzt. Zum erstenmale stieß man auf ein Werk der Goldschmiedekunst ähnlich dem Schwerte Childerichs. Wer war der im Grabe in Pouan beigesetzte Krieger? Ein altgermanisches Wort in dem Ring eingraviert, ließ annehmen und zwar nicht ohne Grund, daß es sich um das Grab eines Zeitgenossen Childerichs, eines Barbaren-Führers handelte.

1854 tauchte in Italien ein wahres Wunder auf. Erdarbeiter fanden im Kanal von Ravenna eine Rüstung aus Goldgeflecht, in deren feinen Maschen Granaten hafteten. Etwas ähnlich Vollkommenes war noch nicht gefunden worden. Ein eigentümliches Ornament schien das Zeitalter des Meisterwerkes zu bestimmen: eine Bordüre, welche sich aus Dreiecken mit darüber liegendem Kreis fortsetzte, ein eigenartiges Motiv, aber nicht einzig dastehend, da man es gleichartig an dem Fries des Grabes von Theoderich in Ravenna wiederfindet. Diese Rüstung war also ein Beleg der Ostgothen-Herrschaft in Italien. Wer weiß, fügten einige Gelehrte hinzu (denn die Weisen lieben wie die Dichter zu träumen), vielleicht war diese dem Grabe geraubte prachtvolle Rüstung die von Theoderich selbst? Die Volkslegende erinnert daran, daß das Grab von Ravenna verlegt worden war und man erzählte lange, daß Dämonen den Körper des ketzerischen Fürsten fortgetragen hätten, um ihn in den Vulkan von Lipari, einen der Schlünde der Hölle zu werfen.

Einige Jahre später, um 1858, fand ein in Toledo ansässiger Franzose, nicht weit von der Stadt, bei einer Quelle, genannt Fuente de Guarrazar, einen Schatz, welcher demjenigen ähnelt, von denen die Märchen erzählen. In dem Versteck glänzten neun goldene mit Edelsteinen besetzte Kronen auf: an einer der Kronen waren Buchstaben angehängt, die den Namen Receswinthus bildeten, eines Königs der Westgothen in Spanien (649—672). Vermutlich sind diese Schätze im nächsten Jahrhundert zur Zeit des arabischen Einfalles vergraben worden. Wie bekannt, kaufte Frankreich den Schatz von Guarrazar, der das Wunder des Museums zu Cluny bildet. Die im Jahre 1861 am gleichen Ort vorgenommenen Nachgrabungen förderten drei weitere Kronen zu Tage: eine davon trug in goldenen Buchstaben den Namen des Königs Swinthila, eines Vorgängers des Receswinthus. Diesmal wollte Spanien die Erinnerungen an seine Geschichte behalten: es erwarb die drei Kronen, welche sich jetzt im Arsenal von Madrid befinden.

Die schönste dieser Kronen, diejenige des Receswinthus, ist ein breiter, goldener, mit Saphiren und Perlen besetzter Goldreif. Der König trug sie zweifellos am Tage seiner Krönung, muß sie dann aber wohl einer der Basiliken von Toledo zum Geschenk gemacht haben. Dort wurde sie über der andern aufgehängt an goldenen Ketten, welche aus durchbrochenen Palmblättern bestehen und so leicht waren, daß sie im geringsten Luftzuge erbebten, dort auch wurden die Buchstaben im goldenen, granatbesetzten Zellenwerk angehängt, welche jeder einen Anhänger von blaßblauem Saphir tragen. Hat es je eine poetischere Krone gegeben? Die Buchstaben der Inschrift, in der sich der Granat dem Golde verbindet, bestätigen, wie es scheint, den germanischen Ursprung des Schatzes von Guarrazar.

So tauchte in allen Ländern, in welche die Germanen eingedrungen waren, eine Goldschmiedekunst auf, welche Zeugnis abzulegen schien von dem Geist der Eindringlinge.

Von da ab enthüllten Dinge, die man seit Jahrhunderten in den Schatzkammern der Kirchen, ohne ihren Charakter zu verstehen, aufbewahrt hatte, plötzlich ihr Geheimnis.

Die alte Kirche Saint-Maurice d'Agaune im Waadtland, die alte Abtei im Transjuranischen Burgund, errichtet über dem Grabe der thebanischen Legion, dem verehrten Heiligtum, aus dem die drei Burgunderkönige die Lanze des heiligen Moritz holten, hütet dort zwischen vielen anderen Schätzen sorglich ein wunderbares kleines Reliquienkästchen, welches mit einem goldenen Netz aus einem Fluß heraufgeholt zu sein scheint. Das Netz umgibt es vollständig und wertvolle Steine sind in den Maschen befestigt. Die Arbeit erschien lange Zeit hindurch einzigartig, aber das Vorhandensein von gefaßten Granaten ließ den Ursprung erraten und brachte sie in Zusammenhang mit der Gruppe germanischer Kunstbelege.

In Italien, in Monza, der heiligen Stadt, wo die Lombardenkönige mit der auf einem Passionsnagel geschmiedeten, eisernen Krone gekrönt wurden, bewahrt die Kathedrale noch heute einen von der Königin Theodelinde gestifteten Evangelieneinband aus dem VII. Jahrhundert. Es ist ein goldener Einband, auf dem ein Kreuz ruht; Perlen und Cameen bilden den Schmuck. Von sehr zarter Kunst ist die Bordüre: sie besteht aus ineinander geflochtenen Kreisen — einer zerbrechlichen auf Goldgrund ruhenden Stickerei — und aus einer Reihe gefaßter Granaten. Welcher Kunst, welchem Volke ist diese schöne Arbeit zuzuschreiben? Die Entdeckung der Kronen von Guarrazar brachte eine Erleuchtung und man fand heraus, daß die Bordüre der Krone gleich derjenigen des Evangelien-Einbandes war, außerdem waren die gefaßten Granaten ein Herkunftszeichen. Von nun an galt der schöne Einband der Theodelinde als ein Kunstwerk germanischer Goldschmiedearbeit.

Weitere Funde trugen dazu bei, die Zahl der Gegenstände zu vermehren und fürderhin auch zu klassifizieren. Man fand einige in England in den Gräbern der Angelsachsen und so fort bis nach Afrika in den Gräbern der Vandalen.

Es schien sich infolgedessen den Gelehrten ein Schluß aufzudrängen: es hatte eine barbarische Kunst von seltestem Wesen gegeben. Diese Germanen, die man jeglicher Kultur für bar erachtet hatte, waren im Gegenteil raffinierte Künstler; die Völker des Nordens besaßen eine Ästhetik, würdig derjenigen der Griechen und Römer gegenübergestellt zu werden. Es blieb nur noch zu ergründen, woher diese dekorative Kunst stammte. Die deutschen Gelehrten sprachen sich für das Rheintal (die Rheinebene) aus. — Der Rhein war doch der Fluß der Inspirationen, der Vater der deutschen Kunst und Poesie.

Aber bald gaben neue Entdeckungen Veranlassung, eine für den deutschen Stolz so schmeichelhafte Annahme wenigstens abzuschwächen. Es fanden sich andere Schätze, die die Blicke der Archäologen auf den Orient hinlenkten. Durch diese Schätze wurde eine neue Straße abgesteckt, deren Ende sich vorläufig im Unbekannten verlor, jedenfalls aber weit ab von Deutschland führte. In Zsilagy-Somlo zu Ungarn tauchten Medaillons der römischen Kaiser in einer der klassischen Kunst ganz fremden Granatfassung auf. Zweifellos waren sie die Beute irgend eines Sieges, die ein barbarischer Goldschmied auf seine Weise gerahmt hatte.

Späterhin lieferte Rumänien den berühmten Schatz von Petrossa, der sich heute im Museum von Bukarest befindet. Es befand sich dabei u. a. ein goldener Sperber, dessen stilisierte Federn ebensoviele Gitter bilden, in die ein Granat ein-

gelassen ist. Vor allem aber war es eine achteckige Vase, ein leichtes, luftiges Kunstwerk, bestehend aus goldenem Flechtwerk, in dem geschliffener Kristall und farbige Steine ruhten: zu Zeiten hatte in diesem Becher aus Gold und Edelsteinen köstlicher Wein gefunkelt. Die Henkel bildeten zwei mit Granaten besprenkelte Geparden. Es offenbarte sich hier eine bezaubernde Kunst, neu in den Formen, wenn auch nicht in der Technik, welche im großen Ganzen der Kunst der Kronen von Guarrazar und des Reliquienbehälters von Saint-Maurice sehr nahe kam.

Und noch weiter entfernt als in Rumänien, in Südrußland und in der Krim haben Gräber ähnliche Gegenstände, wie die uns bekannten, hergegeben. Den Katakomben von Kertch, dem alten Panticapäum, hat man ähnliche Schwerter entnommen, wie das berühmte Schwert des Childerich: Griff und Scheide sind geschmückt mit Granaten, die ebenso genau geschliffen und ebenso sorgfältig in Gold eingesetzt sind. In der Krim sind die „germanischen" Kleinode derartig zahlreich, daß es schien, als sei endlich der Ursprungsort der barbarischen Goldschmiedekunst entdeckt, und man besann sich darauf, daß die Gothen lange an den Ufern des Schwarzen Meeres gelebt hatten. Dort, im Lande der antiken Zivilisation, wo sich noch die griechischen Städte Olbia und Panticapäum erheben, war der begeisternde Funke auf sie übergesprungen und hatte die von uns so bewunderte Kunst erweckt. Aus dem mittleren Rußland durch den großen Hunneneinfall im Jahre 376 vertrieben, hatten die Gothen auf ihrem Wege durch Rumänien, Ungarn und die Donau aufwärts, die Schätze, die heute gefunden wurden, im Stich lassen müssen. Und die Gothen waren die Lehrmeister der anderen Barbaren geworden, die sie in der von ihnen erfundenen zarten Kunst des Goldzellenwerks unterwiesen: in ihrer Schule hatten die Franken, die Burgunder, die Angelsachsen und die Lombarden gelernt, die Kleinodien zu ziselieren, die sie später mit in ihre Gräber nahmen. — So wurde unter den germanischen Völkern das Volk der Gothen zum auserwählten Volk: ihm war bei der Teilung der Genius der Kunst hold gewesen. Es hatte seit der Griechenzeit die eigenartigste Kleinkunst der Welt geschaffen und damit Europa erobert, so verdiente denn diese Kunst mehr denn je den Namen germanische Kunst.

Das war ein schöner Triumph für die deutsche Gelehrsamkeit und den deutschen Geist, aber er sollte von kurzer Dauer sein. Im Jahre 1870 fand man in der Nähe von Mainz ein mit Granaten besetztes Gürtelschloß, welches im Museum zu Wiesbaden aufbewahrt wird. Zunächst maß man dem Fund wenig Bedeutung bei, um dann zu entdecken, daß er das Hauptstück der gesamten Funde sei. Er war den anderen germanischen Kleinodien gleich, in derselben Weise mit Granaten besetzt, aber er trägt eine Inschrift in Pehlevi-Buchstaben. Man entziffert den Namen des Königs Artaxerxes und die Form der Buchsten kennzeichnet das dritte Jahrhundert nach Christus. Demnach ist dies Gürtelschloß, welches man auf den ersten Blick für germanisch halten könnte, die Arbeit eines persischen Goldschmiedes. Plötzlich trat die Wahrheit zu Tage. Die Goldschmiedekunst, die man für germanisch gehalten hatte, war persisch; in Persien war dieses ausgeklügelte Verfahren der eingelegten Glasstückchen ersonnen worden.

Alles kommt ans Tageslicht. Das Modell zu dem entzückenden kleinen achteckigen Becher aus Goldfiligran und bunten Steinen von Petrossa findet sich in der Kunst des sassanidischen Persien. Im Münz-Kabinett gibt es einen wunderbaren persischen Becher, der dem Schatz von Saint-Denis entnommen ist. Es ist ein eigenartiger Becher, ein richtiges Goldnetz, dessen abwechselnd runde und eckige Maschen mit geschnittenen Glasscheiben ausgefüllt sind. Die Bordüre besteht aus

kleinen orangefarbenen Steinen, welche in Gold eingelagert sind. Den Mittelpunkt bildet ein Bergkristall mit dem eingravierten Bildnis des Königs Khosroës. Hier hat man die Goldschmiedekunst am Hofe der sassanidischen Könige; hier ist ein Überbleibsel aus den fabelhaften Schätzen von Ctesiphon. Ist es nun nicht offenbar, daß der Becher von Petrossa die Kopie eines persischen Modelles ist und zwar eine sehr getreue Kopie, denn die Geparden der Henkel sind persische Tiere, Katzen, die zur Jagd gezähmt wurden.

Also ist diese poetische Goldschmiedekunst mit den in Gold gefaßten bunten Steinen in Persien erfunden worden. Der Geist des Orients liegt in diesem tiefen Farbensinn, dieser warmen Harmonie und der Leuchtkraft und dort im Orient befinden wir uns am heimischen Herde der Kunst, deren Strahlen sich über Europa und Asien ergossen haben. Wie hätte auch der Germane in seinen Mooren, unter seinem niedrigen, lastenden Himmel diese Pracht ausdenken können? Der sich dem Schwarzen Meer nähernde Gothe hatte den Geist Persiens von Ferne kennen gelernt. Die Kaufleute, welche in den Häfen der Halbinsel anlegten, brachten ihm die Erzeugnisse Asiens. Die letzten Goldschmiede von Olbia und Panticapuäum waren zweifelsohne die ersten Lehrer der Barbaren und unterwiesen sie in der Nachahmung der persischen Meisterwerke. Und daraus ergibt sich, daß die Gothen in der barbarischen Welt die Goldschmiedekunst Persiens eingeführt haben; sie trugen das Geheimnis mit sich fort, gen Westen, auf ihren Wanderungen. Aber in dem gleichen Maße, wie sie sich vom Orient entfernen, verlieren ihre Arbeiten an Vollkommenheit. Der aus Asien kommende Granat wird durch totes Glas ersetzt, das eine Goldfolie beleben muß[1]). Man muß sich angesichts dieser Tatsache fragen, ob das Schwert Childerichs nicht direkt aus dem Orient stammt[2]). Man kann schwanken zwischen Persien und Konstantinopel, da die byzantinischen Goldschmiede auch von den persischen Goldarbeitern die Praxis der Goldfassungen übernommen haben. Das vom Kaiser Justinian an die heilige Radegundis gesandte Reliquienkästchen, welches in Poitiers aufbewahrt wird, gibt den Beweis dafür.

So haben sich die Germanen seit ihrem Auftauchen in der Kunstgeschichte als Nachahmer erwiesen, und das bleibt ihr unverrückbarer Charakter Jahrhunderte hindurch.

Die deutsche Gelehrsamkeit wird zugeben müssen, d. h. was sage ich? — sie gibt es jetzt schon zu, daß diese Meisterwerke der Goldschmiedekunst und Goldfassung orientalischen Wesens sind. Jedoch enthalten die Barbarengräber bescheidenere Dinge wie Fibeln, Armbänder, Ohrringe, bezüglich derer sie sich noch lange darauf versteifen wird, daß sie rein deutschen Geistes sind. In einem neuerlichen Nachschlagewerk, welches Deutschlands Archäologen den germanischen Altertümern gewidmet haben, feiern sie noch den tiefnationalen Charakter des Schmuckes, den der Krieger und seine Gefährtin tragen. In Deutschland wird die Wahrheit über diesen Punkt jedenfalls länger zum Durchbruch brauchen, aber überall anders sticht sie bereits in alle Augen.

Lange haben die Gelehrten Deutschlands den Schein für sich gehabt. Es steht fest, daß die den fränkischen, burgundischen, westgothischen und langobardischen Gräbern entnommenen Gegenstände von staunenswerter Originalität sind. Man

(1) Die Folie tritt nicht erst bei den Glaseinlagen auf, sondern bereits bei sehr frühen Almandieneinlagen.

(2) Ist denn der Typus des zweischneidigen Langschwertes des Childerichgrabes etwa orientalisch? Oder ist der ebenso inkrustierte Stromasax Childerichs etwa aus dem Orient eingeführt?

begegnet halbrunden, mit fünf Ansätzen geschmückten Fibeln, die an offene Hände erinnern; andere wieder sind mit riesigen Schnäbeln behafteten Raubvogelköpfen geschmückt; in à jour Plaketten sind Ungeheuer ausgeschnitten; Armbänder haben die Form von Drachen; auf Gürtelschlössern findet man verschlungene Schlangen. Ist das nicht reinste germanische Kunst? Courajod hat es geglaubt. In diesen Ungeheuern und Verschlingungen mutmaßte Courajod geheimnisvolles Wesen. Hier stellte sich der freie, germanische Geist der in tote Formeln gepreßten klassischen Kunst gegenüber; es war die Phantasie im Gegensatz zur Regel. Die Männer, die solche bewundernswerte Dekoration erfunden hatten, besaßen ein erstaunliches künstlerisches Temperament; man konnte von ihnen jede Neuerung erwarten.

Während Courajod in dieser Weise den Geist der Barbaren in den Himmel hob, hatte man bei uns kaum eine Ahnung davon, welchen Nachforschungen die russischen Gelehrten sich seit Jahren in den Grabstätten Südrußlands und Sibiriens widmeten. Ihre das Museum der Erémitage bereichernden Entdeckungen haben uns eine neue Welt erschlossen. Aus den Steppen Asiens haben wir eine neue Zivilisation aufsteigen sehen, vor der das angebliche germanische Genie sich in ein Nichts aufgelöst hat. In Südrußland, im Kaukasus, in ganz Sibirien bis nach Tomsk und dem Altaigebirge fand man diese Schmuckformen, diese Ungeheuer, kurz diese „germanischen" Motive wieder. Die ganze alte skythische Welt, diese enorme Welt voller Mysterien, welche einen Äschylus fesselte und einen Herodot begeisterte, war uns wieder gegeben. Über die Skythen überlieferten die Griechen uns nur Legenden aber Legenden von tiefem Sinn. Sie wußten, daß Skythien das Land des Goldes war und daß Greifen dort die verborgenen Schätze gegen die Arimaspen verteidigten: Eine Fabel von durchscheinender Wahrheit. Die Skythen kannten die Minen des Ural, sie liebten es, sich mit Gold zu schmücken, und so wurde die Goldschmiedekunst bei ihnen bis zur Vollendung getrieben. Die skythischen Schmuckgegenstände, die wir den Totenhügeln der Steppe, den Kurganen, entnehmen, sind von einem Reichtum, daß alle kleinen Herrlichkeiten des Occidents davor verblassen. Die Kleinode sind von massivem Golde: man sieht hineinziselierte Tiere, die große asiatische Wüste durcheilend, darauf: den Steinbock mit riesigen Hörnern, das Pferd, den Geier, den Tiger. Aber überhaupt sind es auch Wesen ohne Namen, zusammengerollte Drachen, lange Katzen. So originell die skythischen Goldschmiede auch sein mögen, so hatten sie doch ihre Meister, und diese Meister errät man. Die vom Baume des Lebens beiderseitig eingeschlossenen Tiere; die stilisierten oder mit Granaten inkrustrierten Löwen, das alles führt uns zurück zur Wiege der asiatischen Künste nach Persien. Die skythischen Ungeheuer ähneln den chinesischen und indischen, sie haben alle die gleiche Abstammung.

Alle diese neuerlichen Entdeckungen wird die Zukunft vervielfältigen. Aber schon jetzt mutmaßen wir die eine große Wahrheit, daß nämlich das, was wir germanische Kunst nannten und dem wir diesen einen engen Namen gaben, tausende von Meilen weit von Germanien entfernt in den asiatischen Steppen jenseits des Arax und des Oxus entstanden ist. Ein frischer Wind umweht uns aus den sibirischen Einsamkeiten, was ist im Vergleich mit diesen unendlichen Weiten die Welt der Germanen? Und was ist ihre Kunst? Nichts mehr als eine ängstliche, eintönige Nachahmung der antiken Kunst Asiens.

Schon ist die Zahl der Beispiele so reich und überzeugend, daß Zweifel ausgeschlossen erscheinen. Ich lasse einige Beispiele folgen:

Recht häufig finden wir in den barbarischen Gräbern Frankreichs, Englands und Italiens eine Spange in Vogelform. Es ist immer derselbe Vogel mit dem mächtigen

Schnabel und dem großen Auge. Zeitweise erscheint nur der Kopf des Vogels als Schmuck einer Gürtelschnalle oder er springt an den Seiten einer großen Fibel vor und wiederholt sich mehrmals. Der Vogel scheint eins der Lieblingsmotive der germanischen Kunst zu sein, nur daß hier, wie überall, diese nur Nachahmung war. Schon in frühester Zeit erscheint der Vogelkopf in Sibirien auf Schwertknäufen. Die Bronzescheide eines im Graben der transsibirischen Eisenbahn bei Krasnoiarsk gefundenen Messers ist mit einer ganzen Folge solcher herausspringender Vogelköpfe dekoriert, sie gleichen Zug um Zug denen der germanischen Fibeln. Der Raubvogel, den die sibirischen Künstler Jahrhunderte hindurch mit dem runden Auge und dem scharfgebogenen Schnabel stilisiert haben, soll vermutlich ein Falke sein. In der Unendlichkeit der Steppen, zur Frühlingszeit ein Meer von Blumen, im Sommer trockene, unfruchthare Wüste, war von jeher die wilde, schwindelnde Jagd, die Falkenjagd, die höchste Freude des Nomaden. Der Falke gilt als edler Vogel, mit dessen Bild der Krieger, wie mit einem Wappen, den Griff seines Schwertes und die Spange seines Mantels schmückt. Diese vor Zeiten lebendigen Formen sind im Laufe der Jahrhunderte tote Linien, einfache Arabesken geworden, die der Germane wiedergibt, ohne sie zu verstehen.

Also weit entfernt davon, jung, frei, spontan zu sein, ist die Kunst der Germanen im Gegenteil senil, gewohnheitsmäßig, mechanisch. Sich an den persischen Mustern inspirierend, haben die sibirischen Goldschmiede große durchbrochene Gold-Platten mit Tiermustern erfunden. Die Skythen trugen sie auf der Brust oder hingen sie den Pferden an die Seite, denn das Pferd mußte ebenso prächtig sein wie der Reiter. Das Museum der Erémitage mit seinen Reichtümern erläutert die Stelle des Strabo, wo er die Massageten und ihre Pferde als goldbedeckt darstellt. Je weiter sich die skythische Kunst von ihrer Wiege entfernt, desto mehr büßt sie von ihrer Pracht ein; im Norden des Kaukasus, in Südrußland gehen die Goldplaketten in solche aus Bronze über, die Linien verweichlichen, die Tiere heben sich ohne Schärfe ab. Die Germanen erhielten aus dem Orient die durchbrochenen Plaketten, sie ahmten sie nach, indem sie sie unförmlich gestalteten. Diese Bronze-Plaketten finden sich nicht selten in den Gräbern, kaum läßt es sich erkennen, welches Tier sie darstellen, zeitweise unterscheidet man darauf eine Art orientalischen Greif, der die Erinnerung an Asien zurückruft.

Eins der reichsten Stücke des skythischen Schmuckes ist das Armband. Es ist aus massivem Gold und fast immer aus zwei sich mit drohend geöffnetem Rachen gegenüberstehenden Ungeheuern gefertigt. Bunte Steine lassen die Augen leuchten, beleben die Ohren, die Nasenlöcher und färben den Körper bunt. Überall kehrt bei dem Schmuckgegenstand des asiatischen Nomaden das Bild des wilden Tieres wieder, es scheint das einzige Wesen zu sein, vor dem er Respekt hat.

Diese selben rohen Armbänder finden wir ärmlich und entartet in den germanischen Gräbern wieder, doch sind sie nicht mehr von Gold, sondern aus Silber und häufiger noch aus Bronze. Die beiden Köpfe der Ungeheuer sind kaum noch kenntlich, es erfordert große Aufmerksamkeit, um in dieser willkürlichen Ausführung die Augen, Ohren und Zähne zu erkennen. Sind aber die Formen von linkischer Ausführung, so finden wir doch die Inkrustation der bunten Steine getreulich nachgeahmt und dies gibt den mittelmäßigen Kopien den Charakter. Angesichts dieser Ungeheuer von germanischer Einbildungskraft zu reden und — wie man es vordem getan hat — von diesem wunderbaren Geist, dieser Romantik des Nordens, der wir die phantastischen Schöpfungen der romanischen und gothischen Kunst verdanken, wäre lächerlich.

In der dekorativen Kunst, wie sie die Germanen von Asien übernommen haben, ist nicht alles ungeheuerlich und roh. Einzelne weibliche Schmuckgegenstände, die man in den Gräbern der Picardie gefunden hat, sind im Gegenteil von vollendeter Grazie, z. B. Ohrringe in Gestalt eines Ringes, an dem ein kleines Vieleck haftet, eine Art zartester Kristallisation aus geschnittenen Steinen, die in Gold gefaßt sind. Ab und zu hängt auch, wie in graziöser Kinderphantasie, eine kleine Traube von Goldkugeln statt des Vielecks an dem Ohrring. Wenn germanische Goldschmiede diese winzigen Meisterwerke erfunden hätten, so sei zugestanden, daß ihnen eine Feengabe zuteil geworden sei. Wie soll man aber noch an das germanische Genie glauben, wenn ähnliche Ohrringe aus den Gräbern im Kaukasus gesammelt sind und wenn man gleichzeitig hört, daß noch heute die herumziehenden Schmuckhändler in den sibirischen Steppen in die Ohrringe Pyramiden von Goldkugeln hängen.

So findet man, welchem Gegenstand man sich auch zuwenden möge, immer wieder die Modelle dazu im alten Skythien oder an den Straßen des Kaukasus, über welche die Erfindungen Asiens nach Europa eingedrungen sind. Im Kaukasus findet sich auch zum erstenmal die Gürtelschnalle mit Riefenmuster, welche ähnlich in den Barbarengräbern Galliens wieder auftaucht. Im Kaukasus und in Südrußland findet sich auch die berühmte halbrunde Fibel mit ihren fünf Vorsprüngen in Fingerform, entstanden ist sie aber wohl bei den Skythen[1]). Häufig bestehen diese fünf Anhänger aus fünf Vogelköpfen, und wir erkennen mit Erstaunen denselben befremdlichen Heiligenschein von Vogelköpfen, den die skythischen Goldschmiede häufig über dem Kopf ihres ungeheuerlichen, mythologischen Elentieres zu ziselieren pflegten. Die Fibel mit dem Vogelkopf ist bei den Germanen das letzte Erinnerungszeichen an eine antike, skythische Religion.

Wahrscheinlich haben die auf der Krim seßhaft gewesenen Gothen als die ersten diese große, asiatische Industrie kennen gelernt, wie sie auch als die ersten die persische Zellenkunst kennen lernten. Die Gothen haben dazu beigetragen, im Okzident die dekorative Kunst Asiens zu verbreiten. Wir sehen aber von nun ab deutlich, daß sie nichts neu erfunden haben. Jede neue Entdeckung auf dem Boden des Skythenlandes beraubt die Germanen eines Teils ihres Schöpferrufes, den sie sich zu Unrecht angemaßt hatten.

Ganz unverändert ist diese von den Barbaren nach Gallien eingeführte Kunst, die ihnen so wenig gehörte, nicht geblieben. Aber weit entfernt davon, ein Sauerteig für den Fortschritt, ein Prinzip der Wiedergeburt zu sein, wie Courajod glaubte, ist sie im Gegenteil den Einflüssen einer neuen Umgebung unterworfen gewesen. So sind z. B. in den von Burgundern bewohnten Landstrichen, in den Tälern der Rhône und der Saône die Platten der Gürtelschnallen häufig mit einem religiösen Motiv geschmückt. Es findet sich z. B. Daniel in der Löwengrube. Bei den Westgothen zeigen uns dieselben Platten das griechische Kreuz und den sechszackigen Stern, d. h. das von dem christlichen Gallien angenommene syrische Muster. Die Verschlingung, das launige Geflecht, von dem Courajod so viel geredet hat und in dem er die innere Lyrik, den unendlichen Traum der Germanen zu entdecken glaubte, erscheinen auf diesen ältesten Platten gar nicht,

(1) Es ist wirklich erstaunlich, daß Mâle die Entwicklung der Drei- und Fünfknopffibel, die schon vor 25 Jahren festgestellt wurde, nicht kennt. Die ornamentalen Vorsprünge haben sich bekanntlich aus konstruktiven Elementen entwickelt, und zwar läßt sich die Entwicklungsreihe durch zahlreiche Exemplare belegt, lückenlos in den germanischen Gräbern Südrußlands und Ungarns verfolgen; der skytischen und persischen oder irgend einer anderen orientalischen Kunst ist sie durchaus unbekannt.

sie werden erst im karolingischen Zeitalter häufiger. Das Schlingornament der barbarischen Koppel hat überhaupt nichts Germanisches, es fügt sich der klassischen Kunst durch das Bindeglied der syrischen und koptischen Manuskripte an, welche damals die Muster für alle dekorativen Künste in Gallien lieferten. Im übrigen müssen die meisten dieser Koppeln und Spangen Werke gallisch-romanischer Goldschmiede sein, weil die romanischen Gallier sich auch diesen neuen Schmuck angeeignet hatten. Es ist daher ein eigentümlicher Irrtum der Gelehrten, sich einzubilden an der Hand der Kirchhöfe, welche Spangen und Koppelschlösser liefern, die Dichtheit der germanischen Bevölkerung erkennen zu wollen. Die Grabstätten der gallischen Romanen unterschieden sich damals nicht von denen der Barbaren.

Aus diesen Gräbern, die unseren Archäologen mit so viel Pietät durchsuchen, steigt also nicht, wie sie so lange gedacht haben, der germanische Geist auf, sondern es ist der Geist Asiens.

III.

Die Gelehrten, die die Kunst der Barbarengräber für germanisch erklärt hatten, konnten nicht fehlgehen, wenn sie in der Verzierungsweise der merowingischen Manuskripte die Spur der Eindringlinge wiederfanden. Der Germane hatte alles erneuert, mit ihm begann eine neue Kunst.

Die Miniaturen der merowingischen Manuskripte beschränken sich meist auf die Anfangsbuchstaben und sind die seltsamsten der Welt. Umrissene Tiere, die sich gegenüberstehen, zusammengestellt mit den Linien der verschlungenen Schriftzüge bilden die Majuskeln: ein Ibis z. B. verbiegt sich zum S, ein Vierfüßler im Kampf mit einer Schlange wird zum großen D, zwei Fische bilden ein A. Sind diese Buchstaben eigenartig in der Form, so sind sie es ebensosehr durch die Farbe. Sie sind in lebhaften Tönen, wie: rot, grün, gelb, safran, die sich in kleinen unregelmäßigen Flächen gegenüberstehen, bemalt. Alle Manuskripte aus der merowingischen Zeit, ob sie nun aus dem fränkischen oder westgothischen Gallien oder der italienischen Lombardei stammen, tragen bis auf geringe Nuancen denselben Charakter.

Woher sollte eine so originelle Kunst kommen, wenn nicht von den Germanen? Fand sich darin nicht ihre Phantasie, ihr eigenartiger Geschmack, ihre Vorliebe für lebhafte Farbentönung wieder? Und war es nicht augenscheinlich, daß ein so neues dekoratives System, dem klassischen Geist so fremdartig, nur ihr Werk sein konnte?

Die ersten Zweifel wird ein armenisches Manuskript bei den Gelehrten erwecken. Man begegnete dort aus Vögeln gebildeten Anfangsbuchstaben, welche die größte Ähnlichkeit mit den merowingischen Initialen trugen. Das armenische Manuskript entstammte allerdings einer bereits vorgerückten Epoche des Mittelalters, da jedoch in Armenien ersichtlich die ältesten Formen sich immer wiederholen, Jahrhunderte hindurch, ist anzunehmen, daß dieser Schrifttypus weit zurückgriff ins Orientalische.

Im Jahre 1903 entdeckte Kondakoff auf dem Sinai in dem berühmten Kloster unseren merowingischen fast gleichalterige griechische Manuskripte, deren Anfangsbuchstaben identisch sind: die gleichen Vögel, Fische, durch die die Buchstaben gebildet werden, die gleichen verflochtenen Stangen und wie Emaillen nebeneinander gesetzten lebhaften Farben. Bald darauf zeigten auch die in Ägypten aufgefundenen Manuskripte, wenn auch weniger reich, aus Tieren gebildete Anfangsbuchstaben und verschnürte Flechten. Nun dämmerte es auf, daß die eigenartige Kunst der merowingischen Manuskripte nichts anderes sei, als die Kleinkunst der Christen des Orients.

Wenn man an der Hand dieser neuen Beleuchtung das Studium der Manuskripte in der National-Bibliothek wieder aufnimmt, findet man, daß die Beweise sich häufen. Man wundert sich, daß man so lange Zeit hindurch der germanischen Kunst unserem Klima vollkommen fremde, dem Orient gehörige Tiere, wie: Tiger, Leopard, Ibis, Pfau, Papagei, Lämmergeier mit schlagenden Flügeln zuschreiben konnte. Solche kleine, bis dahin übersehene Einzelheiten werden jetzt zum Angeber. Vor uns liegt ein Kommentar des Cassiodor zu den Psalmen, welches bis in das VII. Jahrhundert zurückgeht und lange in der Abtei Saint-Germain-des-Près verwahrt wurde. Neben den traditionellen Tier-Anfangsbuchstaben, finden wir einen, der aus einem einfachen Kreis mit daranhängendem Kreuz besteht. Wer auch nur die geringste Kenntnis der antiken ägyptischen Kunst hat, erkennt auf den ersten Blick das kaum veränderte Henkelkreuz. Auf einem Sockel-Relief des Tempels von Luksor bringen Genien dem jungen, eben geborenen König Amenophis das Henkelkreuz. Es ist dieses ein Sinnbild der Kraft, des Glückes und der Unsterblichkeit. Das christliche Ägypten hat auf das Henkelkreuz nicht verzichtet, es sah darin zweifellos ein Vorbild des Kreuzes. Zuweilen zeigen die Grabstätten der ägyptischen Christen unter dem Chrisma das Henkelkreuz. Dieses ägyptische Kreuz finden wir in unserem Manuskript von Cassiodor. Was läßt sich daraus schließen? Wohl dies, daß das lateinische Manuskript seine Inspiration zur Ausschmückung einem aus Ägypten überkommenen Manuskript entnommen hat.

Ferner liegt ein anderes Manuskript aus der National-Bibliothek, eine lateinische Übersetzung des griechischen Arztes Oribasius, vor. Beim Blättern stößt man zwischen den bekannten Anfangsbuchstaben auf ein eigentümliches Ornament: vier in sich verbissene Fische sind in einem Kreise eingeschlossen und bilden so eine Art Stern. Wo findet sich etwas Ähnliches? Im pharaonischen Ägypten. Ein von Maspéro ausgestelltes Tongefäß zeigt zum erstenmal die in sich verbissenen, in Sternform angeordneten Fische. Dieses alte Motiv hat Jahrhunderte überdauert und die Christen gewordenen Ägypter haben es dem Okzident zugeführt.

Endlich haben wir noch die berühmtesten Manuskripte der National-Bibliothek, das Sakramentarium von Gellone. Es kommt aus dem Süden, aus der berühmten Abtei Gellone, wo der Träger eines Heldengedichtes, Guillaume de Gellone, seine letzten Tage verbrachte. Der orientalische Charakter des Manuskriptes ist auffallend. Ich rede nicht von den aus Tieren des Orients wie Leopard, Pfau, Lämmergeier, Ibis usw. gebildeten Anfangsbuchstaben, deren wahrheitsgetreue Wiedergabe ein Modell voraussetzen läßt. Auf einer der Seiten stoßen wir auf ein unumstößliches Herkunftszeichen, die vier verbissenen Fische. Einigen der Motive des Manuskriptes begegnen wir auch auf den Stoffen, die uns seit einigen Jahren die Katakomben von Antinoe oder Akhmim, das alte Panopolis, liefern. Übereinander gestellte Herzen bilden die Bordüre, Enten stehen sich zu beiden Seiten einer Vignette gegenüber. Besser als alles übrige lenkt ein fremdartiges, ungeheuerliches Bild unsere Gedanken nach Ägypten hin. Zwei Evangelisten werden darauf mit Tierköpfen dargestellt: Johannes mit einem Adlerkopf, Lukas mit dem Kopf eines Ochsen. Symbol und Evangelist sind vereinigt. Man glaubt Horus mit seinem Falkenkopf und die Göttin Hathor mit dem Färsenkopf vor sich zu haben. Derartige Figuren konnten nur in einem Lande ausgedacht werden, wo die menschliche und tierische Natur sich so verbanden und fortgesetzt, ohne anstößig zu sein, so vor Augen waren; sie konnten also nur in Ägypten geschaffen werden. Leider haben die Ausgrabungen uns die eigenartigen Vorbilder der Evangelisten noch nicht wiedergegeben; aber kann es uns wundern? Erst neueren Datums wird die methodische

Durchforschung der christlichen Altertümer des Niltales betrieben. Schon früh findet man Evangelisten mit Tierköpfen in der irischen Kunst; nun haben bekanntlich die irischen Klöster mit denen des Orients in Verbindung gestanden und die irischen Manuskripte lassen trotz der blendenden Eigenart des Musters die inspirierenden, orientalischen Modelle erkennen.

So genügen die wenigen Beispiele, die leicht zu vervielfältigen wären, um zu beweisen, daß die Kunst der merowingischen Manuskripte rein orientalischen Wesens ist. Dies kann nicht erstaunen, wenn man sich darauf besinnt, daß die Gründer einiger der ersten Klöster Galliens nach dem Orient gingen, um dort das Klosterleben zu studieren. Jean Cassien, der Saint-Victor de Marseille gründete, hatte in der Thebais mit ägyptischen Mönchen gelebt; der heilige Caprais und der heilige Honoratius, die Gründer von Lerinae, kehrten aus dem Orient heim und führten die Regel des Heiligen Pachomius ein. Die schnelle Übertragung der Kunst Ägyptens, des Sinai und Palästinas werden begreiflich, wenn man die Begeisterung für die orientalischen Mönche, die fortgesetzten Reisen der Pilger und die Beziehungen von Kloster zu Kloster bedenkt. Die Erfolge haben wir vor Augen. In unseren merowingischen Manuskripten bleibt nicht ein Atom germanischen Geistes. Die sich hart gegenüberstehenden lebhaften Tönungen, ebenso wie die Farben der ägyptischen Stoffe und die persischen Emaillen, dies sinnreiche, aus umrissenen Tieren gebildete Muster der Anfangsbuchstaben ist alles nicht Phantasie der Barbaren, sondern die der durch Jahrhunderte von Kultur verfeinerten orientalischen Rassen. In dieser öden merowingischen Welt, in der die Sonne bleich erscheint, erstaunt es, in Manuskripten so viel Farbe, so viel Pracht in Kleinodien zu finden. Jetzt wissen wir, daß dieser Glanz nur der Widerschein des fernen Orients ist.

IV.

So also verfliegt das berühmte „barbarische Temperament" vor den Tatsachen. Jede Entdeckung im Orient ist ein Faustschlag gegen den germanischen Stolz. Der germanische Barbar, von deutschen Geschichtsschreibern mit allen Tugenden ausgestattet, wird nun bald in seiner ursprünglichen Nacktheit dastehen. Deutschland kämpft gegen jede durch Tatsachen erhärtete Gewißheit.

Unter den von ihm bekämpften Fragen ist ihm eine besonders lieb: sie betrifft die Abstammung des Geistes der Langobarden, dieser letzten Einwanderer in Italien. Auf einem Ehrenplatz in der Walhalla sieht man Alboin, den Führer dieser wilden langobardischen Horden, welche die Alpen überschritten und auf ihrem Wege alles verwüsteten, beraubten und denen, die sie nicht mordeten, die Hände abschnitten. Den Langobarden wird zugeschrieben, den Italienern die dekorative Kunst gebracht zu haben. Ihrer Phantasie, ihrem Geschmack und ihren nationalen Traditionen sollen die schönen, mit sinnreichen Ornamenten bedeckten Marmortafeln zu danken sein, die noch heute einige alte Kirchen Norditaliens schmücken. Das langobardische Genie beginnt sich im VIII. Jahrhundert zu offenbaren und blühte im IX. Jahrhundert, denn dieser Zeit gehören dei meisten dieser Denkmäler an. Dies ist die Feststellung, welche wiederholt aufrechterhalten und noch kürzlich mit überraschend kühner Bestimmtheit zum Ausdruck gebracht wurde. Vielleicht hat die deutsche Wissenschaft sich nirgends mit mehr Zähigkeit an den Besitz anderer geklammert. Eine mit Ornamenten bedeckte Steinplatte, sollte man denken, ist eine Kleinigkeit und doch, wenn sich beweisen ließe, daß der germanische Geist ihr seinen Stempel aufgedrückt hat, so könnte man sagen, die Germanen haben die alte Welt nur zertrümmert, um eine neue aufzubauen. Dann hätten die Germanen Italien zur

Kunst erweckt, sie wären, wie sie mit großsprecherischen Metaphern behaupten, „die Hefe im Teig" gewesen. Aber ein derartiger Irrtum darf sich nicht festsetzen.

Unter den langobardischen Königen waren Pavia, Mailand und Monza die größten Städte Norditaliens. Diese Städte waren Heimstätten der Kunst, aber sie können heute kaum eine jener schönen, dekorativen Skulpturen des VIII. und IX. Jahrhunderts aufweisen, die damals die Altäre, Kanzeln und Taufsteine schmückten. Man findet sie eher in den Kirchen der kleinen Städte, wie Albenga, Ventimiglia, Como, Cividale in Friaul; dort hat die Zeit sie besser behütet. Diese schönen Steinplatten sind dem klassischen Geschmack ganz fremd, ohne darum minder bezaubernd zu sein. Gewöhnlich sind sie von einem regelmäßigen Netz von Kreisen, von Flechten und Knoten bedeckt: eine abstrakte, halb geometrische Kunst, die an die arabische erinnert.

Spielt die germanische Phantasie in diesen Krümmungen und Windungen? Keinesfalls. Vor dreißig Jahren hatte ein italienischer Archäologe von durchdringendem Geist die Wahrheit aufgedeckt. Seines Erachtens war die langobardische Skulptur des VIII. und IX. Jahrhunderts ausschließlich orientalisch. Im Orient findet man hierzu sämtliche Vorbilder. Die Nachahmung war so getreu, daß man die Ursache hatte, anzunehmen, aus ihrem Lande durch den Streit der Bilderstürmer vertriebene Griechen wären nach Italien gekommen und hätten dort gearbeitet. Dieser Vermutung Cattaneos gaben geschickte Vergleiche zwischen orientalischen und lombardischen Werken eine große Wahrscheinlichkeit. Aber vor dreißig Jahren war der christliche Orient noch wenig bekannt; eigentlich war nur das vorzügliche Buch des Marquis de Vogüé als einzige Sammlung von Dokumenten dieser Frage heranzuziehen. Inzwischen hat Ägypten angefangen, uns seine alten christlichen Heiligtümer zu erschließen und sie sind für uns fesselnder als Abydos oder Karnak, weil wir hier die Quelle mittelalterlicher Kunst entdecken. Es ist uns seitdem klar geworden, daß das langobardische Dekor im Orient geboren ist. Ich muß einige Beispiele geben.

Auf halbem Wege zwischen Memphis und Theben hat vor einigen Jahren ein französischer Unternehmer, Clédat, an der Grenze der Wüste, begraben unter dem Sand das Kloster von Baouit entdeckt. Zwei Kirchen, mit Fresken bedeckte Kapellen, Trümmer von Skulpturen sind zu Tage gefördert und haben das christliche Ägypten des V. und VI. Jahrhunderts erstehen lassen. Erstaunliche Bilder zeigen uns den inmitten seiner Apostel in voller Majestät thronenden Christus und das um sechs Jahrhunderte voraus, genau wie der Christus unserer römischen Kirchen. Aber lassen wir die Bilder trotz des regen Interesses, befassen wir uns mit Einzelheiten, mit der Rahmung, den Bordüren. Eine der Bordüren hat als Grundlage eine Folge von Kreisen, durch die sich ein Flechterwerk zieht. Dies Gitter- oder Netzwerk bildet über den Kreisen eine Folge von losen Knoten. In Baouit ist dies Muster gemalt. Als Skulptur findet es sich auf einer Platte der Kirche San Abbondio von Como wieder: die Gleichartigkeit ist trotz geringer Abweichungen so groß, daß auf der Hand liegt: der langobardische Bildhauer kopierte ein orientalisches Muster.

Man stößt in der langobardischen Kunst so häufig auf dasselbe laufende Muster, namentlich in einem Flachrelief in Ventimiglia, das einer Folge von verschlungenen Achten gleicht. Nichts einfacher als diese Flechte. Für die deutschen Gelehrten ist es das germanische Grundelement, eines jener Linienspiele, an denen eine Rasse sich erkennt. Nun ergibt sich, daß eine der Kapellen in Baouit mit einer al fresco gemalten Bordüre ausgeschmückt ist, die gerade dieses vorgeblich germanische Muster wiedergibt.

Häufig findet man auch in der langobardischen Kunst eine aus verflochtenen und von Rauten durchschnittenen Kreisen gebildete Zeichnung: diese herrliche Bordüre erscheint in Ventimiglia, in Como und Ravenna. Zwei Jahrhunderte früher zeigt uns Ägypten dasselbe Motiv: es findet sich in Baouit und diesmal zur Erhöhung der Ähnlichkeit nicht gemalt, sondern ausgehauen.

Liegt das Bedürfnis vor, die Verwandschaft noch weiter zu verfolgen? Einige Photographien würden besser als unsere Beschreibungen die absolute Identität der beiden Kunstarten beweisen. Hier können wir sie jedoch nicht reproduzieren und derweilen muß man uns Glauben schenken.

Die Ausgrabungen von Baouit haben uns eine Anzahl Vorbilder der langobardischen Muster gebracht und die Ausgrabungen von Sakkara liefern zur Zeit neue. Inmitten der Totenstadt, welche die Ebene, in der sich Memphis erhob, beherrscht, nicht weit von der Sandwüste des Serapeum, hat man ein christliches Kloster aus dem V. Jahrhundert gefunden. Kein Ort steht wohl in besserer Harmonie mit der Schwermütigkeit des ägyptischen Christentums. Im ganzen Umkreis seines Horizontes erblickte der Mönch nichts als Gräber und die grauen Häupter der tausendjährigen Pyramiden; die Wüste selbst, diese abstrakte Unendlichkeit, welche den Gesetzen des Raumes und der Zeit zu entgleiten scheint, mußte ihm das Symbol eines anderen Lebens werden. An dieser Stelle eine Kirche, Kapellen und Zellen sind mit Fresken, Flachreliefs und Kapitälen wieder aufgetaucht. Man fühlt sich zurückversetzt in die Zeit des großen Abtes Apa Jeremias, dessen Bildnis mit dem doppelten Nimbus der Lebenden und der Toten auf der Mauer dargestellt ist.

Auch dort sieht man Bordüren aus Flechtwerk, wie in Baouit, aber es sind andere Arten. Statt der verschlungenen Kreise zeigt uns die eine Bordüre verschlungene Quadrate, in der Mitte durch ein Kreuz geschmückt. Das ist ein Motiv, dem man häufig in der langobardischen Kunst begegnet, z. B. in Mailand und Grado. Unter den Skulpturen, die in Sakkara entdeckt wurden, befindet sich nichts Schöneres als einzelne Kapitäle, sie sind wie eingehüllt in Flechtwerk, das Kreise schlägt und aus der Mitte dieser Kreise entfalten sich große Blätter. Man glaubt von den Vätern der Wüste geflochtene und mit dem Grün der Oase angefüllte Körbe vor sich zu haben. Nun finden sich in Sant Ambrogio von Mailand Kapitäle, die diesen fast gleich sind. Man findet auch dort das Netz der verschlungenen Kreise, geschmückt mit großen Blättern: jedoch haben die massiven Kapitäle von Sant Ambrogio nicht mehr die elegante Form von Körben.

Ägypten hat uns demnach die hauptsächlichen Vorbilder der langobardischen Muster geliefert. Wenn die Modelle in Ägypten fehlen, findet man sie in Syrien. Eine langobardische Platte in Ventimiglia ist bedeckt mit verschlungenen Kreisen. Diese Kreise sind wechselweise geschmückt durch eine Marguerite mit acht Blumenblättern, durch eine Art Schnecke oder Sonnenblume. Woher kommen diese Motive? Der klassischen Kunst sind sie fremd und wenn nicht die Kirchen Syriens bekannt wären, so könnte man denken, sie wären langobardische Erfindung. Diese uns vom Marquis de Vogüé bekannt gemachten Kirchen erheben sich in der Einsamkeit der Gegend um Antiochien. Seit der Einwanderung der Araber, also seit dem VII. Jahrhundert, liegen sie verlassen. Feine Skulpturen zieren ihre Schwellen. So findet man die Marguerite mit den acht Blättern im Kreise in der Kirche von Behio, die Sonnenblume in der Kirche zu Moudjeleia. Marguerite sowohl wie Sonnenblume stammen aus Asien, und Syrien hat sie der ältesten asiatischen Zivilisation entliehen. Die Marguerite schmückt die Paläste von Ninive und Susa, die Sonnenblume, das Abbild der sich drehenden Sonne, schmückt die Denkmäler Phöniziens.

Zergliedert man den langobardischen Zierat in seine Elemente, so bleibt nicht eins, das sich im Orient nicht wiederfände. Das mit Flechtwerk bedeckte Kreuz von San Abbondio di Como befindet sich genau ebenso in den syrischen Manuskripten der National-Bibliothek. Das liegende Kreuz, dessen doppelte Wurzel zwei Bäume zu erzeugen scheint, findet auf einem christlichen Sarkophag des Museums in Konstantinopel wieder. Der schöne Pfau von Brescia, der sich inmitten von Weinreben vorwärts zu bewegen scheint, kehrt in der Kirche von Dana in Syrien wieder.

Nicht allein Ägypten, sondern der ganze Orient haben also der Lombardei Modelle zugetragen, denn im Orient, von Ägypten bis nach Armenien, herrschte die gleiche dekorative Kunst. In den armenischen Kirchen finden sich die Flechtwerk-Ausschmückungen von Baouit und Sakkara. Der christliche Orient hat also zwischen dem IV. und VII. Jahrhundert eine wunderbare Kleinkunst erstehen lassen, welche der Okzident übernommen und von der er bis zum Ende des karolingischen Zeitalters und selbst darüber hinaus gelebt hat. Die Araber selbt haben sich der christlichen Schule angeschlossen, nachdem sie sie besiegt hatten, daher die Verwandschaft zwischen den arabischen und langobardischen Mustern, daher vor allem die Ähnlichkeit in der Technik. Die orientalische Skulptur weicht stark von der klassischen ab. Sie modelliert die Formen nicht, sondern sie gräbt sie flach in den Stein. In der Art einer durchsichtigen Spitze wirft sie sie auf den dunkeln Untergrund. Diese relieflose Skulptur des Orients war auch die der Langobarden und Araber.

Man sieht, daß auch in der von uns als langobardisch bezeichneten Skulptur der Anteil der Langobarden sich auf ein Nichts reduziert. Sollte es seine Berechtigung haben, wenn Cattaneo behauptet, alle Skulpturen der Lombardei wären von Griechen aus dem Orient gearbeitet worden? Sicherlich nicht. Die Griechen haben die Modelle geliefert, aber die Italiener haben sie kopiert. Im übrigen entkräften auch die Tatsachen Cattaneo, ein Hostiengefäß von Sant Giorgio de Valpolicella in der Nähe von Verona, zeigt uns durch seine Inschrift die Namen der drei Meister, die es ausgeführt haben: sie hießen Ursus, Iuventinus und Iuvianus. Das sind keine griechischen Namen.

Vielleicht erklären geschäftliche Gründe, warum die Lombardei, der reichste Teil Italiens, so enge Beziehungen zum Orient angeknüpft hat. Sicher ist jedenfalls, daß die Lombardei einer derjenigen Teile Europas ist, in denen die orientalischen Einflüsse am stärksten zum Ausdruck gekommen sind. Schon das Studium der langobardischen Architektur würde den Beweis liefern, aber was wir über die Skulptur gesagt haben, dürfte ausreichend überzeugen. Die Skulptur des VIII. und IX. Jahrhunderts scheint in der Lombardei hauptsächlich heimisch gewesen zu sein, jedenfalls tritt sie dort sowie in den der Lombardei benachbarten Ländern, z. B. Mittel-Italien, das zum großen Teil den Langobarden gehörte, überreich in Erscheinung. Seit Karls des Großen Zeiten scheinen alle Künstler Nord-Italiens ihre Wanderschaft entlang der römischen Pfade aufgenommen zu haben. Sie betreten die Schweiz über die alte Splügen-Straße am Rhein, dieselbe Straße, die später die deutschen Kaiser verfolgten, wenn sie sich nach Monza begaben, um sich die eiserne Krone aufzusetzen; sie hinterließen, als Spuren ihres Durchzuges in Chur, in Disentis und Schoenis (?) Kanzeln aus Marmor bedeckt mit Flechtwerk. Nach Osten hin verfolgten sie über Aquileja die Straße von Istrien und Dalmatien und auf allen Etappen schnitzten sie, sei es eine Kanzel, einen Chorstuhl oder ein Hostiengefäß. Nach Westen hin betraten sie die Provence durch Albenga, Ventimiglia und längs

des Meeres; in Vence und in Marseille bezeugen bilderreiche Platten noch ihren Durchzug. Von Marseille stiegen sie das Rhônethal hinauf, und von Avignon bis Vienne, von Vienne bis Genf kann man ihre Werke verfolgen. Es ist bezeichnend, daß sich im übrigen Frankreich nur drei oder vier solcher mit Flechtwerk überzogener Platten finden.

Die Skulptur ist demnach von der Lombardei ausgegangen, aber wie wir gesehen haben, ist sie ausschließlich orientalischen Ursprungs. Die deutschen Gelehrten sind daher im Irrtum, wenn sie behaupten, daß die langobardischen Stämme beim Eintritt in Italien die Grundelemente der dekorativen Kunst, die sich im VIII. und IX. Jahrhundert verbreitete, eingeführt hätten. Die Lombardei hat von den Germanen nichts erhalten, alles im Gegenteil von den Christen des Orients, den Griechen Asiens, den Syriern, den Ägyptern, welche die großen Schöpfer waren, als die klassische Kunst verlöschte. Demzufolge verdankt Italien den Barbaren, die es an sich gerissen haben, ebenso wenig wie Frankreich. Diese Barbaren besaßen keinerlei künstlerischen Geist, sie verstanden nur zu zerstören. In der Kunst des Mittelalters läßt sich nicht ein einziges deutsches Element feststellen. Vielmehr hat Deutschland diese Kunst des Mittelalters, die es sich rühmte, geschaffen zu haben, fix und fertig von Italien und Frankreich übernommen.

Nachschrift: Mâles Aufsätze über die romanische und über die gothische Kunst werden im Dezember und im Januarheft folgen. Und gleichzeitig werde ich im Januarheft einige Antworten deutscher Gelehrter auf Mâles Antworten veröffentlichen. O. G.

(Zwei weitere Fortsetzungen folgen.)

DIE STELLUNG DER TEMPERAMALEREI IN DER KUNST DER VERSCHIEDENEN ZEITEPOCHEN

Von E. RAEHLMANN

Es ist die Meinung allgemein verbreitet, daß die Temperamalerei sowohl vom Fresko, als auch von der Ölmalerei gänzlich getrennt und von letzterer auch historisch scharf geschieden werden müsse.

Es ist auch unbestritten, daß im Anfang des 15. Jahrhunderts die Gebrüder van Eyck eine Ölmalerei einführten, welche als gänzlich neue Malmethode rasch sich verbreitete und auch in Italien heimisch wurde.

Da es nun aber nach den Berichten bei Heraklius und Theophilus aus dem 11. und 12. Jahrhundert feststeht, daß die Kunst, mit Lein- oder Nußöl zu malen, schon im frühen Mittelalter ausgeübt wurde, ja sogar nach Plinius der alten römischen Kunst nicht unbekannt gewesen ist, so ergibt sich, daß die Ölmalerei als solche, d. h. das Öl als Bindemittel, von den Gebrüdern van Eyck nicht erst erfunden sein kann.

Die ausführliche Beschreibung, welche Vasari von dieser Erfindung macht, muß daher noch eine andere Deutung zulassen und scheint einer Ergänzung zu bedürfen.

Infolgedessen entsteht für die Kunstwissenschaft die Frage, welcher Art die neue Ölmalmethode gewesen ist, und damit im Zusammenhange weiter die Frage: haben die van Eycks die Temperatechnik völlig verlassen und eine reine Ölmalerei eingeführt, oder haben sie eine Veränderung bzw. Verbesserung der herrschenden Temperatechnik mittels ihres neuen Ölmalverfahrens erreicht.

Um diese Frage zu beantworten, erscheint es von Wichtigkeit, die Technik der Temperamalerei von der Zeit der Antike bis auf die neuere Zeit zu verfolgen, um festzustellen, welche Veränderungen diese Technik etwa durch die anderen Malweisen, insbesondere durch die Fresko- und dann zuletzt durch die Ölmalerei erlitten hat.

Wir werden dabei auch einen großen Einfluß kennen lernen, den, rückwirkend, die Temperamalerei auf Fresko- und Ölbilder ausgeübt hat.

Allem zuvor wird es sich empfehlen, kurz darzustellen, welche Eigentümlichkeiten die verschiedenen Malmethoden erkennen lassen, und welche Veränderungen die Zeit an ihrer äußeren Erscheinung und etwa auch an den verwendeten Materialien hervorbringt.[1])

I. DAS TEMPERABINDEMITTEL

Unter Temperatechnik im engeren Sinne verstehen wir die Auftragung von Farbstoffen, welche mit Eigelb, Eiweiß, Leim oder Gummi gebunden sind. Da diese Bindemittel bis zur Streichfähigkeit mit Wasser verdünnt werden, wurde diese

(1) Die Untersuchungen über die bei den Gemälden verwendeten Materialien sind mittels der mikroskopischen und mikrochemischen Untersuchung angestellt worden, über welche der Verfasser an den nachfolgend bezeichneten Stellen ausführlich berichtet hat:

1. Über die Maltechnik der Alten. Berlin, bei Georg Reimer 1910.
2. Die blaue Farbe in den verschiedenen Perioden der Malerei. Museumskunde, Bd. IX, 4.
3. Desgl. die gelbe Farbe. Museumskunde, Bd. X, 1.
4. Über die Farbstoffe der Malerei. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1914.
5. Römische Malerfarben. Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Bd. XXIX, 1914.

Malweise früher viel als „Wassermalerei" der Öltechnik gegenübergestellt. Im weiteren Sinne wird aber heutzutage ziemlich jede Malerei, welche nicht Öl- oder Freskomalerei ist, als Tempera bezeichnet.

In diesem Sinne rechnet man zur Tempera auch die Harz- und Firnismalerei.

Im Altertum und im Mittelalter war die Eisubstanz und der Leim, soweit Tempera in Betracht kommt, das Hauptbindemittel der Farbstoffe.

Dieses Medium, insbesondere das Eiweiß, trocknet vollkommen durchsichtig ein und verändert sich mit der Zeit nicht, dunkelt also auch nicht nach, selbst wenn es in dicker Schicht aufgetragen wird. Darum eignet es sich besonders, größere Farbkörper, d. h. grob verriebene Farbstoffe, mit ganz bestimmter optischer Wirkung einzuschließen.

Wohl aus diesem Grunde ist in alter Zeit vorwiegend Ei als Bindemittel für Tafelmalerei benutzt worden.

Die wässerige Gummilösung (Arabischer Gummi, Kirschgummi usw.) ist vorwiegend für Buchmalerei verwendet, aber auch viel besonders als Einschlußmittel, ähnlich wie die Harzfirnisse, in der Tafelmalerei benutzt worden.

Auch die Gummilösung trocknet transparent ein und verändert sich nicht. Sie liefert im allgemeinen eine dünnere Malschicht und verlangt feiner geriebene Farbstoffe.

II. DAS ÖLBINDEMITTEL UND SEINE VERÄNDERUNGEN

Das Ölmedium ist bedeutend geschmeidiger als Tempera, trocknet langsamer, so daß längere Zeit „naß in naß" gearbeitet werden kann. Einmal trocken geworden, löst es sich schwerer wieder auf als Tempera, dunkelt aber mit der Zeit erheblich nach. Die Veränderung, welche die Ölsubstanz dabei eingeht (Linoxinbildung), wirkt auf die eingeschlossenen Farben zurück, einzelne bleichend, andere verdunkelnd. Im Verlaufe längerer Zeiträume bleibt diese Veränderung niemals aus, ist aber mit abhängig von den Farbstoffen (z. B. Asphalt) und vom Grunde, auf dem die Malerei steht — am stärksten hat der Bolusgrund dies Nachdunkeln und Ausbleichen alter Ölgemälde mit verschuldet.

Man sagt dann, der Bolus habe sich durchgefressen. Tatsächlich findet man aber mit dem Mikroskop die verwendeten Farben über dem Bolus wieder, aber in einem durchaus unwirksamen Zustande. In Bildern, wo bei den erwähnten Veränderungen des am Gemälde im Laufe der Zeit immer mehr eintrocknenden Ölmediums Lücken im Innern der Ölschicht entstehen, welche sich mit Luft füllen, wird eine bis zu einer gewissen Grenze fortschreitende optische Trübung hervorgebracht.

Dieser Vorgang ist am stärksten zu beobachten, wenn als Medium Öl und Harz oder auch eine Emulsion benutzt ist, deren Bestandteile verschiedenen Ausdehnungskoeffizienten haben, d. h. sich bei Einwirkung von Temperatur- und Feuchtigkeitsänderungen, also auch auf Eintrocknung, in verschiedenem Grade zusammenziehen.

Da nun die in Mischfarben vorhandenen Farbkörper mit dem einen Stoffe des Mediums chemisch enger verbunden sein können, als mit dem anderen, wird es nicht selten beobachtet, daß bei der Trennung der Bestandteile des Mediums die Komponenten der Mischfarben mit-, d. h. auseinander gerissen werden.

So geschieht es, daß Teile von alten Ölgemälden farblos werden oder Farben zeigen, die früher nicht vorhanden waren. Man pflegt dann zu sagen, daß die Farben verschossen seien. Es kommt auch häufig zu einem ähnlichen Effekt, wenn in der Grundierung z. B. Stoffe verwendet sind, welche eine starke chemische Ver-

wandtschaft zu bestimmten Farbkörpern in den Mischfarben haben und solche dann im Laufe der Zeit aus der Malschicht an sich ziehen.

Diese Einwirkung kann auf den stark eisenhaltigen roten Bolusgründen besonders für schwefel- und arsenhaltige Farben, z. B. für das in alten Bildern viel verwendete Neapelgelb, mit dem Mikroskop festgestellt werden. Solche Stellen sind dunkelbraun bis schwarz geworden. Es können auch durch Entziehung des Gelb ursprünglich grüne Farben bläulich oder, umgekehrt, durch Entziehung des Blau gelb bzw. braun erscheinen.[1])

Die Trübung und Verdunkelung alter Ölgemälde hat also zwei Gründe, die mechanische Lückenbildung beim Eintrocknungsprozeß und die chemische Veränderung. Die optische Trübung durch Lückenbildung kann nach dem Rezept von Pettenkofer mittels Einwirkung von Alkoholdämpfen zum Teil oder ganz fortgeschafft werden.

Der Alkohol erweicht die Harze, diese dehnen sich aus und schließen die Lücken. Die Trübung schwindet und das Gemälde erscheint „regeneriert".

Die Trübung durch chemische Veränderung widersteht aber diesem Verfahren meistens gänzlich. Bis jetzt ist kein Heilmittel gegen sie gefunden worden.

Alle diese Veränderungen, die bei alten Ölbildern in verschiedenem Grade der Ausbildung immer auftreten, sind bei echten Temperabildern ausgeschlossen.

Darum sind die in Tempera gemalten Tafelbilder des 14. und 15. Jahrhunderts so wunderbar erhalten, während die reinen Ölbilder der späteren Zeit alle mehr oder weniger den beschriebenen Verfall zeigen. Dabei ist die Tatsache auffallend, daß die Ölbilder aus neuerer Zeit, die höchstens ein halbes bis ein Jahrhundert alt sind, diese Fehler am meisten zeigen.

Die Bilder des 16. Jahrhunderts dagegen, sowie die früheren der van Eyck-Zeit, die noch erhalten sind, stehen gewissermaßen in der Mitte. Sie sind besser als die neueren Ölbilder erhalten.

Die alten Künstler kannten ihre Farben genau, bereiteten sie selbst und ebenso den Grund, auf dem sie malten.

Die Kunst der Neuzeit arbeitet mit einem ihr vollkommen unbekannten Material, welches von Fabriken geliefert und durch allerlei Zusätze „tubenfähig" gemacht ist. Man nennt diese neue Kunst heutzutage „reine Ölmalerei" — die bisherige Erfahrung spricht nicht für die Haltbarkeit ihrer Erzeugnisse.

Die Bilder aus der Zeit der van Eycks haben sich gut erhalten, ebenso die Bilder ihrer Nachfolger bis ins 17. Jahrhundert hinein.

Das Ölmedium ist viel stärker brechend als die Tempera; daher kommt es, daß viele Farbkörper, die in Tempera geschätzt sind, in Öl nicht „stehen".

Das Ölmedium verlangt die Farbstoffe in feinst verriebenem Zustande. Um die Farbteilchen in Ölmalereien nachzuweisen, bedarf es einer bedeutend stärkeren Vergrößerung durch das Mikroskop, wie zum Nachweis der Farbkörper in Temperamalereien. Die Farbkörper der letzteren verhalten sich zu denen einer guten Ölfarbe bei etwa 250facher Vergrößerung wie Pflastersteine zu Sandkörnern.

1) Wie ich schon früher festgestellt habe, kann man z. B. in bestimmten grünen Farben alter Bilder, wenn man kleine Teilchen dieser Farben zu Pulver zerdrückt und auf einer Glasplatte mit einem aufhellenden Medium (z. B. Kanadabalsam) versetzt — bei der mikroskopischen Untersuchung die gelben und blauen Farbstoffteilchen wiederfinden, aus denen das Grün vom Maler zusammengemischt wurde. Es lassen sich also auch bei Regenerationsversuchen nach Pettenkofer zu verschiedenen Zeiten die genannten Veränderungen am selben Bilde in ihrer Entwicklung verfolgen, und zwar teils durch mikroskopische, teils durch mikrochemische Untersuchung.

Das Öl mischt sich in jedem Mengenverhältnis mit ätherischen Ölen und in letzteren aufgelösten Harzen und kann so in jedem Grade der Dünnflüssigkeit verwendet werden.

Dieser Vorteil wird auch den van Eycks nicht verborgen geblieben sein und zur Einführung der Ölmalerei mit beigetragen haben. Jedenfalls ist von ihm in späterer Zeit viel Gebrauch gemacht worden.[1]) Während auf Temperabildern die Farben ziemlich unvermittelt körperlich nebeneinander stehen, sieht man sie auf Ölbildern ineinander verlaufen.

Die Übergänge zweier nebeneinander stehenden Ölfarben konnten leicht „vertrieben" werden.

An diesem Verhalten von nebeneinander stehenden Farben kann recht häufig ein Temperabild von einem Ölgemälde leicht unterschieden werden.

Diese Unterschiede werden gelegentlich verwischt sein, wenn ein Bild mit dem Medium einer Ölemulsion gemalt ist.

Es kann sich um eine Emulsierung von Öl in Gummilösung oder um eine Mischung von Öl mit Eigelb handeln.

Für das Vorkommen beider Techniken in der alten Malerei hat Ernst Berger (vergl. l. c.) historische Beweise beigebracht.

Ob die Meinung dieses Forschers, daß in der Anwendung dieser Emulsion als Malmittel das Geheimnis der van Eyckschen Technik begründet liege, richtig ist, muß dahingestellt bleiben, bis Fragmente von van Eyckschen Bildern mikroskopisch untersucht werden können.

Daß Emulsionen in der Malerei benutzt worden sind, habe ich für mehrere Bilder der Renaissancezeit nachweisen können.

Bei Hans Holbein fand ich z. B. als Malmedium eine solche Emulsion, indem bei einer mikroskopischen Vergrößerung von ca. 300 im Medium ein Gitterwerk mit homogenem Gehalte sichtbar war.

III. FRESKO

Mit dem Namen Fresko bezeichnet man die Malerei auf frisch beworfener, geglätteter, aber noch nasser Kalkwand.

Auf diesem Grunde wird mit in Wasser angemachten Farben gemalt. Das die Farben fixierende Medium wird erst im Kalk der Wand selbst gebildet, indem kohlensaurer Kalk entsteht, eine marmorartig transparente Substanz, welche die Farbkörper einschließt. Dieses Medium trocknet rasch. Seine Beschaffenheit läßt keine Verbesserung, Änderung der einmal stehenden Farben, auch keine Übermalung in derselben Technik zu. Ein Freskogemälde kann also auf seiner ganzen Fläche überall nur eine einzige Farbenlage besitzen. Darum ist diese Fläche immer eben und meistens glatt.

Die Einhüllung der Farbstoffe in eine kristallinische transparense Substanz bringt eine dem Fresko eigentümliche stumpf-schimmerige Wirkung hervor, an der reine Freskogemälde kenntlich sind.

Wie man im allgemeinen alle Tafelmalereien, die keine Ölbilder sind, für Temperabilder hält, so ist man gewöhnt, auch alle Wandmalereien, die nicht in Öl ausgeführt sind, als „Fresken" zu bezeichnen.

(1) Man vergleiche darüber die historischen Aufschlüsse bei Ernst Berger: „Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik", 3. Folge, München 1912, D. W. Calwey.

Die Farben des Fresko sind unbegrenzt haltbar und ebenso dauerhaft als der Wandbewurf selbst.

Freskobilder sind daher auch die ältesten Denkmäler der Malkunst, die wir besitzen. Von der antiken Kunst sind uns, namentlich in Rom und Pompeji, eine Reihe von Wandgemälden vollkommen erhalten geblieben. Tafelmalereien aber sind aus dieser alten Zeit, abgesehen von Mumienbildern, nicht mehr vorhanden. Sie fehlen uns auch aus der Zeit des frühen Mittelalters. Wir sind hier auf die Bemalung alter Statuen und auf farbige Miniaturen in Büchern und Manuskripten angewiesen. Aus dem späten Mittelalter sind aber zahlreiche Wandmalereien erhalten geblieben.

Sie sind es, die uns über die Technik der Malerei Auskunft geben, insofern diese sich aus der antiken griechisch-römischen Malkunst entwickelt hat und das Verbindungsglied zwischen dieser und der Malerei der Renaissance vorstellt.

Die Wandmalerei aus dieser Zeit pflegt man allgemein als reines Fresko aufzufassen.

Die spätesten antiken Stuckmalereien, die uns erhalten sind, reichen bis in das 5. Jahrhundert nach Christo hinein (St. Maria antiqua) — die frühesten Wandmalereien des Mittelalters, die uns bekannt geworden sind, stammen vereinzelt aus dem 9. und 10., in größerer Anzahl und mit höherem Kunstwert aus dem 11. und 12. Jahrhundert. Sie sind meist in alten Kirchen, Burgen und Rathäusern aufgedeckt worden und gelten ohne Ausnahme für reine Freskomalereien.

IV. DIE STELLUNG DER TEMPERA ZUR FRESKOTECHNIK

A. IN ROM UND POMPEJI

Die alte Meinung, daß die antike Wandmalerei eine Freskomalerei gewesen sei, habe ich durch meine Untersuchungen (vergl. oben) nicht bestätigen können.

Wenn auch einzelne Wandflächen in Pompeji in reinem Fresko hergestellt sind, so sind doch andere, insbesondere die in blauen und grünen Farben gehaltenen Flächen, mit Farben versehen, die auf einem trockenen Freskogrunde in Temperatechnik aufgesetzt sind.

Was von den besseren pompejanischen Wandflächen gilt, das gilt noch mehr für die auf diesen Wänden ausgeführten Malereien. Sie sind, nach den Ergebnissen meiner Untersuchungen, ausnahmslos in Tempera hergestellt.

Dafür habe ich angeführt:

1. daß in diesen Wandfarben organische Stoffe nachzuweisen sind;
2. daß sie Farbstoffe enthalten, die in Fresko nicht verwendet werden können;
3. daß es sich bei diesen Wandgemälden um Schichtenmalerei handelt, indem
   a) die Malerei auf einen in der Masse gefärbten, geglätteten Stuck aufgesetzt ist, und
   b) je nach den Einzelheiten des Bildes wieder aus mehreren Malschichten besteht, die übereinander liegen.

Mit dem Mikroskop lassen sich stellenweise 4—5 übereinander liegende Schichten unterscheiden.

An einzelnen Stellen der Gemälde lassen sich diese Schichten auch ohne Mikroskop erkennen, indem die obersten hier und da abgebröckelt sind und so die unteren Schichten sichtbar werden.

Einen weiteren Beweis für die Temperatechnik in Pompeji und Rom habe ich erbracht durch die mikrochmische Untersuchung, welche zeigt, daß, wenn man

Fragmentteilchen pompejanischer Wandfarben in 2 % Salzsäure legt, die Freskoschichten aufgelöst werden, die oberen Farbschichten aber im Zusammenhange erhalten bleiben, also kein Fresko sein können.

Diese Befunde habe ich bei so vielen von den verschiedensten Wänden in Pompeji und Rom stammenden Fragmentstücken erheben können, daß es als feststehend angesehen werden kann, daß die eigentlichen Gemälde, welche künstlerische Behandlung und Farbenschönheit verraten, auf einem trockenen Freskogrunde „al secco", d. h. in Tempera, gemalt sind.

Es sind dann nicht etwa nur leichte Übermalungen in Secco ausgeführt, sondern es liegen an einzelnen Stellen der Bilder, wie erwähnt, 4—5 Schichten der Malerei übereinander. — Es sind z. B. bei Gewändern die Grundfarben auf der gefärbten Stuckwand (der Wandfarbe) aufgetragen, darüber sind dann die Schatten der Falten gemalt, und dann in dritter Schicht sind die Lichter der Faltenhöhe ausgeführt worden.

B. IM MITTELALTER

Das gleiche gilt von den Wandbildern des Mittelalters.

Was ich von solchen untersucht habe, stammt aus den in alten deutschen und italienischen Kirchen aufgedeckten „Fresken", von denen einzelne bei der Restauration abgefallene Stücke in meinen Besitz gelangten.

Bei den Wandmalereien, die aus deutschen Landen und aus Tirol stammen, tritt nun ein wesentlicher Unterschied gegenüber den Fresken im eigentlichen Italien zutage — indem sie den letzteren gegenüber keinen in der Masse gefärbten Stuckgrund besitzen.

Untersuchungen von kleinen Fragmenten in ganzer Dicke, d. h. Untergrund mit Malerei, habe ich angestellt an einem Material, das aus Runkelstein, Bozen und Terlan stammte, — die Resultate dieser Untersuchungen stimmten überein mit denen, die an anderem Material aus deutschen Landen mir zugegangen waren.

Alle diese Malereien sind al fresco begonnen und das Freskogemälde ist vielfach in Tempera überarbeitet worden. Die Überarbeitung auf trockenem Freskogrunde stellt aber den eigentlichen künstlerischen Wert der Gemälde vor. Das Fresko hat also sozusagen den Malgrund abgegeben für die eigentliche Farbengebung. Besonders gilt das für die Figurenmalerei, welche ja das eigentliche Objekt der religiös-mittelalterlichen Kunst vorstellt. Hier ist nicht allein die Gewandung, sondern vor allem die Karnation ganz vorwiegend mit Temperafarben gemalt. Hier liegen häufig, z. B. im Rot der Wangen usw., drei bis vier selbständig aufgetragene Schichten übereinander.

In Salzsäure bleiben diese Schichten im Zusammenhange erhalten. Auch kann man an kleinen Stückchen solcher Fragmente unter dem Mikroskop, wenn man das Beleuchtungslicht schief auffallen läßt, an dem Profil der Stückchen den Aufbau aus mehreren Schichten deutlich erkennen. Bei sorgfältiger Besichtigung der Gemälde, z. B. im Kreuzgange des Domes zu Brixen, kann man auch Abblätterungen oberflächlicher Schichten feststellen, wo dann eine unterliegende Farbschicht zum Vorschein kommt.

Der Stuckgrund der Wände, auf denen die Malereien ausgeführt sind, zeigt nicht die sorgfältige Vorbereitung des antiken römisch-pompejanischen Wandbewurfs und die sieben Schichten Mörtel, die uns Vitrus beschreibt. Immerhin aber ist die Oberfläche in einer etwa $^1/_2$ cm dicken Schicht aus einem feinen, offenbar mehrfach gesiebten feinen Sande hergestellt. Marmorstaub, wie in Pompeji und Rom, habe

ich in den von mir untersuchten Stücken nicht gefunden. Dieser Stuck ist aber immer vortrefflich geglättet! Doch niemals, wie schon erwähnt, in der Masse gefärbt. Auf diesem Grunde sind die Anfänge der Malerei, man kann sagen der Entwurf derselben, in Freskofarben, solange der Grund noch naß war, aufgetragen. Die eigentliche feine Malerei ist dann, als Überarbeitung, auf dem Trockenen ausgeführt.

Von den aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammenden Wandgemälden der Burg Runkelstein bei Bozen sind die Darstellungen aus Tristan und Isolde — ausschließlich in Weiß und Grün gemalt — fast reines Fresko. Die Malereien in Wintlers Sommerhaus und die Darstellung des höfischen Tanzes und des Ballspiels sind mit Tempera überarbeitet. Die Kirchenmalerei in Terlan, im Campil bei Bozen, im Kreuzgang von Brixen sind dagegen in der Hauptsache mit Temperafarben gemalt.

Die Freskomalerei ist ihrer Natur nach Stückarbeit. Jedes Tagewerk ist von dem vorhergehenden getrennt. Jedes neue Stück muß auf frisch beworfenem Grund dem schon vorhandenen, dem inzwischen zu trocken gewordenen angefügt werden. Es entsteht so eine Art Flickarbeit, bei welcher die Flicke, d. h. die einzelnen Tagesarbeiten, um so kleiner ausfallen, je ausgeführter die Malerei derselben ist. Auf alle Fälle entstehen bei größeren Wandgemälden zahlreiche Felder, die an die schon vorhandenen mit neu angemachten Farben angestückelt werden müssen — da sind Unterschiede in der anschließenden Farbengebung unvermeidlich. Es entstehen vor allen Dingen „Nähte", in denen sich die benachbarten Stücke vereinigen; diese sind auf den alten Bildern noch heute zu sehen — nicht selten durch Niveauunterschiede der aneinander gefügten Flächen, aber auch am Unterschiede der Farben. Die Nähte sind auch häufig nicht linear gerade, sondern stellen mehr weniger unregelmäßig begrenzte Ränder vor.

Gerade an diesen Nähten läßt sich die Überarbeitung mit Temperafarben leicht erkennen, weil hier eine Übermalung notwendig war, um die Nähte ganz zu verdecken, d. h. unsichtbar zu machen. Wo das gut gelungen ist, erkennt man häufig ihre Begrenzungen noch an Niveau-Unterschieden der Ebene der Malerei, indem angestückelte Felder höher oder tiefer liegen als die Umgebung.

Einen wichtigen Anhaltspunkt zur Beurteilung, ob reines Fresko oder auch Tempera bei einer Malerei, einerlei ob Wand- oder Tafelmalerei, vorliegt, liefert uns auch die mikroskopische Untersuchung der Farbstoffe, welche verwendet worden sind. Eine ganze Reihe derselben, und gerade solche von besonderer Leuchtkraft, sind als Kalkfarbe, d. h. im Fresko, nicht zu verwenden, dagegen für Temperamalerei nahezu unentbehrlich.

Cennino Cennini schon macht eine scharfe Grenze zwischen Farben für Fresko und für Tempera.

Zu den ersten, d. h. zu denen, die im Fresko „auf dem Nassen" brauchbar sind, rechnet er Neapelgelb, Kalkweiß, Ocker, Sinopia, Grüne Erde, Blutstein. Die Aufhellung geschieht bei allen mit Kalkweiß, bei Grün (Grüner Erde) mit Neapelgelb. Als nicht brauchbar im Fresko führt Cennino Cennini im selben Kapitel auf: „Opperment, Zinnober, Bergblau, Mennige, Bleiweiß, Grünspan und Lack."

In Tempera sind alle genannten Farben anwendbar. Man erhöht sie aber mit Bleiweiß, auch mit Neapelgelb, und zuweilen mit Auripigment.

Auffallend ist, daß Cennini unter den Farben, die im Fresko verwandt werden, an der angeführten Stelle kein Blau erwähnt. Im Kap. 61 und 62 wird dagegen

für Fresko Indigo genannt. Aus allen seinen Aufzeichnungen im Kap. 72, 73—77 geht dagegen ganz deutlich hervor, daß die blauen Hauptfarben „Azurro della Magna (= Bergblau) und Azurro oltramarino" (Lapis Lazuli) ausnahmslos mit Tempera (Eiweiß, Eigelb oder Leim) aufgetragen werden.

Wie ich in meiner Arbeit „Die Farbstoffe der Malerei", Leipzig, bei E. A. Seemann 1914, nachgewiesen habe, kann man in den kleinsten Teilchen einer Malerei mittels des Mikroskopes die Farbstoffe wieder erkennen, welche der Maler zu seinen Farben benutzt hat.

Wo man also in Malereien die auch von Cennini angeführten, im Fresko nicht verwendbaren Farbstoffe findet, da kann es sich nicht um Fresko, sondern nur um Tempera handeln. Insbesondere gilt das von den „Azuren", d. h. vom Ultramarin und Bergblau, dann von Auripigment und Grünspan und von den Lackfarben.

Die beiden blauen Farbstoffe, welche Cennini mit dem Namen „Azur" belegt, der Ultramarin und das Bergblau, dann ferner die organischen Lackfarben, haben so deutliche mikroskopische Kennzeichen, daß man sie in jeder Malerei, einerlei ob Wand- oder Tafel- oder Buchmalerei, sicher erkennen kann.

Diese Farbstoffe finden sich nun aber fast in allen Wandmalereien des Mittelalters bis in die Renaissance hinein und über diese hinaus bis zur neueren Zeit.

Wir können auch hieraus den Schluß ziehen, daß es ein reines Fresko in der eigentlichen Kunst der Wandmalerei gar nicht gibt, und daß bei jedem sog. Fresko eine Übermalung in Tempera vorliegt, die wohl den Hauptanteil an dem Kunstwerke ausmacht.

Übrigens läßt sich diese Schlußfolgerung auch aus den geschichtlichen Quellen entnehmen, welche über Fresko-Maltechnik vorliegen.

Zunächst wäre hier auf Cennini zu verweisen.

Im Kap. 77 spricht er von dem Retuschieren und Schattieren „auf dem Trocknen", und sagt dann: „Und merke, daß jede Sache, welche du auf dem Nassen machst, auf dem Trockenen ganz vollendet und mit Tempera retouchirt werden will." Aus dem Kap. 75 geht dann hervor, daß das in Fresko mit Indigo und Kalkweiß hergestellte Blau nach dem Trocknen mit Ultramarin überarbeitet werden soll; und aus Kap. 76 entnehmen wir, daß violette Gewandtöne aus Blutstein und Kalkweiß in Fresko angesetzt, nach dem Trocknen mit reinem Lack in Tempera vollendet werden.

Im Kap. 83 gibt Cennini eine genaue Vorschrift für die Herstellung eines Madonnenmantels mit „Azur": „Gib vorerst auf dem Nassen den Grund zu dem Mantel oder Kleide, mit Sinopia und Schwarz" (2 Teile Sinopia, 1 Teil Schwarz). „Nimm dann in Secco Azurro della Magna, gib ein wenig aufgelösten Leim dazu, setze diesem Azur einen Dotter bei, wenn aber der Azur etwas licht wäre, so müßten es Eidotter vom Lande sein, welche schön rot sind. Mische es gut durcheinander mit einem weichen Borstenpinsel und gib drei oder vier Lagen davon über das Gewand."

„Wenn der Grund gut gemacht und getrocknet ist, nimm ein wenig Indigo und Schwarz, führe die Schatten am Mantel aus."

Weiter sagt er im selben Kap. 83: „Wenn du Gründe oder Kleider mit Azurro oltramarino geben willst, so gib davon zwei, drei Lagen darüber. Willst du die Falten schattieren, so nimm feinen Lack und ein wenig mit Eigelb gemengtes Schwarz."

Cennini schrieb seinen Traktat Ende des 14. Jahrhunderts, und der Inhalt desselben gibt offenbar die Kunsttechnik wieder, welche in jener Zeit gebräuchlich

war. Cennini hat für jegliche Wandmalerei die Bezeichnung Fresko, aber seine Ausführungen zeigen, daß es sich um ein Fresko handelt, bei dem die Temperaübermalung den regelmäßigen Abschluß bildet.

Die Technik der Zeit des Cennini ist aber ihrerseits nicht selbständig, sondern von alter Zeit ererbt. Cennini selbst führt seine technischen Angaben auf Taddeo Gaddi, dem Giottisten, zurück.

Die mikroskopische Untersuchung zeigt uns die Schichtenmalerei auf Freskogrund auch an den frühesten auf uns gekommenen Wandbildern des Mittelalters und, wie schon erwähnt, auch an den spätesten Malereien aus antiker Zeit.

Wir dürfen also annehmen, daß die technischen Eigentümlichkeiten des „Fresko" in dem Sinne, wie wir nunmehr den Namen verstehen müssen, von der antiken Kunst (in Ägypten, in Pompeji und Rom) bis zur Zeit des Cennini stetig erhalten geblieben sind, und überall, wo in der lateinischen Welt Häuser, Wohnräume, Tempel gebaut wurden, Anwendung gefunden haben.

C. IN DER RENAISSANCEZEIT

Auch in der klassischen Zeit der Renaissance ist das Fresko nicht anders behandelt. Auch damals war die Tradition noch lebendig.

Sehr interessant ist die Wandmalerei der Italiener. Sie ist fast ausnahmslos auf einem gefärbten Stuckgrund ausgeführt. Sie wird gemeinhin als reine Freskomalerei betrachtet.

Aber gerade bei ihr läßt sich als Hauptanteil der technischen Ausführung Temperamalerei nachweisen.

Das gilt namentlich auch für die berühmten Wandgemälde des Rafael in der Farnesina und im Vatikan und für die Gemälde des Pinturichio und des Michelangelo in der Sixtina. Sie alle sind auf einem mehr oder weniger ausgeführten Freskogrunde mit Temperafarben überarbeitet.

Daß es so sein muß, läßt sich auch ohne mikroskopische Untersuchung und ohne Rücksicht auf Abblätterungen an der Oberfläche dieser Wandbilder, welche tiefere Farblagen bloßgelegt haben, schon aus der Natur der Malerei und auch aus den schriftlichen Quellen der Literatur der Kunst dieser Zeit entnehmen.

Zahlreiche Fragmente, die ich untersuchte, zeigen auf Freskogrund eine meist komplizierte Temperaübermalung, welche besonders in Figurenbildern, in der Karnation und den Gewändern, in der Landschaft, bei der Behandlung der Vegetation und des Himmels hervortritt.

Überall sind es die von Cennini schon erwähnten Farben, besonders die roten und gelben Lacke, sowie die blauen Farben Lapis lazuli und Bergblau (die „Azure"), welche in Tempera aufgesetzt sind. Das ist auch der Fall bei solchen Bildern, die von den Künstlern, die sie gemalt haben, selbst als „Fresken" bezeichnet werden.

Der Name galt eben für die Wandmalerei auf Freskogrund. Interessant ist das dafür anzuführende Zeugnis des Michelangelo, welches aus mehreren seiner Briefe zu entnehmen ist. Er bestellt sich nämlich in dem einen aus Florenz nach Rom, wo er an den Deckenbildern der Sixtina arbeitet, Blau (Lapis-Lazuli) und in dem anderen Briefe Lack.

Überdies berichtet uns Vasari, daß Michelangelo die Absicht hatte, die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle zu übermalen, namentlich die Lüfte mit Blau, „wie die älteren Meister bei den unteren Bildern getan und einige Gründe und Gewänder, auch einige Lüfte mit Ultramarinblau übergangen und hier und dort ein wenig Gold aufgesetzt hätten."

„Weil dem Michelangelo aber das Wiederaufrichten der Gerüste zu langweilig war, unterblieb es."

Die erwähnten Briefe des Michelangelo lauten[1]):

„An den Ehrwürdigen Vater in Christo,
Bruder Jacobus von den Jesuaten in Florenz.

Rom, 15. Mai 1508.

Da ich gewisse Dinge hier malen zu lassen oder vielmehr zu malen habe, so möchte ich Euch davon Kunde geben; denn ich habe eine gewisse Quantität Blau nötig; und wenn Ihr mich gegenwärtig damit bedienen könntet, würde das mir sehr gelegen kommen, darum sehet zu, an Eure Brüder hier alles Blau zu senden, was Ihr besitzt, aber nur wenn es gut ist, und ich verspreche Euch, es für einen angemessenen Preis abzunehmen, und bevor ich es nehme, will ich Euch das Geld auszahlen lassen, hier oder in Florenz, wo Ihr wollt.

Am 13. Mai 1508.

Euer Michelagniolo, Bildhauer in Rom."

Aus einem Briefe des Michelangelo an seinen Vater, der „Rom, im August 1508" datiert ist, bittet er denselben,

„durch Francesco Grenacci oder irgendeinen anderen Maler für $^1/_2$ Golddukaten eine Unze Lack kaufen zu lassen, aber vom besten, der in Florenz zu finden ist."

Aus einem anderen Briefe an seinen Vater in Florenz, der vom 27. Januar 1509 datiert ist, geht hervor, daß Michelangelo an den Gemälden in der Sixtina arbeitet und die Farben dort nötig hatte.

Vasari selbst scheint das reine Fresco bevorzugt zu haben. Er meint, die Farben würden durch die darüber liegenden Retuschen trübe und in kurzer Zeit dann schwarz (Vasari, Kap. 19 d. Introd.).

Das kann aber nur geschehen, wenn auf einem Freskogrunde, der noch nicht völlig trocken ist, mit Tempera gemalt wird.

Es muß alles Kalkhydrat aus dem Frescogrunde verschwunden sein, bevor die Temperaarbeit beginnen kann.

Dann aber halten die Übermalungen in Tempera sich unbegrenzt. Gerade die von Vasari angeführten Gemälde in der Sixtina, welche die Übermalungen tragen und bis heute erhalten sind, widerlegen seine Bedenken.

In der niederländischen und deutschen Malerei war die Methode nicht anders als bei den Italienern. In den Fresken dieser Zeit findet man bei der mikroskopischen Untersuchung eine dicke Übermalung in Tempera, oft in mehreren Schichten überall da, wo es auf feine Ausführung der Einzelheiten ankommt, wie z. B. in den Fleischtönen in den Gewändern.

Das steht auch in Übereinstimmung mit den Angaben des Mayerne-Manuskripts, wo es (Kap. 170) heißt: „Zum Retouschieren von Fresko, wenn die Malerei getrocknet ist, nimm geschlagenes Eiklar mit Wasser vermischt und retouschiere mit Farben, welche du willst."

In der Spätrenaissance Italiens tritt nun bei diesen Temperaübermalungen der Wandbilder eine Eigentümlichkeit zutage, die ich bei zahlreichen Fragmenten feststellen konnte. In vielen verwendeten Farben, namentlich den grünen und roten, findet sich Marmorpulver zugesetzt. Durch diese Beimischung erhält die Ober-

(1) Nach der Übersetzung von Karl Frey, Verlag Jul. Bard, Berlin 1914.

fläche etwas Glänzendes und Weiches, welches den Farbentönen solcher „Fresken" einen besonderen Tonwert verleiht. Bei der Prüfung so behandelter Farbteile mit Salzsäure kann die entstehende Kohlensäure-Entwicklung eine Verwechslung mit Fresko veranlassen. Hier kann die bei mittlerer, etwa 100—200facher Vergrößerung angestellte mikroskopische Beobachtung mit dem Nachweis der Schichtenmalerei vor Irrtum schützen. In der alten Kunst Roms und Pompejis wurde den Wandfarben, auch hier besonders den grünen, Bimsteinpulver zugesetzt. Ich habe diese Beimischung in vielen pompejanischen Farben nachgewiesen und durch eigene Versuche festgestellt, daß Bimsteinpuler mit Eiweiß oder Leimlösung sehr feste und widerstandsfähige Verbindungen eingeht und sich daher für Temperamalereien auf Freskogrund besonders eignet.

D. IN DER NEUZEIT

Bis ins 18. Jahrhundert hinein hat sich die Tradition der Wandmalerei in der beschriebenen Art erhalten.

In der Neuzeit ist die Tradition — wohl infolge der Aufhebung des Zunftwesens — gelockert. Die Wandmalerei der Neuzeit geht mit den Fabrikfarben und Medien, die, ohne Zusammenhang mit der alten Kunst, — in großer Mannigfaltigkeit geliefert werden, ihre eigenen Wege.

Einzig in Italien ist ein Kunstzweig, offenbar in Verbindung mit der alten Erfahrung, erhalten geblieben, das sog. Stucco lustro. E. Berger hat auf diese Wandmaltechnik als Überbleibsel der alten Kunsterfahrung zuerst hingewiesen.

Ich konnte in vielen Proben von solchem Stucco lustro nachweisen

1. daß die unterste Farbenschicht in Fresko mit der oberflächlichsten Stuckschicht zugleich aufgetragen und geglättet ist, und daß auf dieser Schicht erst die eigentliche Wandfarbe aufgetragen wurde;
2. daß wo Malereien auf solchem Grunde vorhanden sind, dieselben sich auf der Unterlage der so vorbereiteten Wand befinden und entweder in Öl oder in Tempera aufgesetzt sind.
3. In allen Fällen von Stucco lustro konnte ich in den Farben dieser Malereien starke Beimischungen von Marmorpulver nachweisen.

Die Technik dieses Stucco lustro hängt also offenbar mit der alten Kunsttradition zusammen. Sie läßt sich jedenfalls bis in die Spätrenaissance verfolgen.

Auch in der Renaissancezeit ist auf der Wand in Öl gemalt worden. Aber meist nur in einer kombinierten Technik, auf welche ich zurückkommen werde.

Schon Cennini liefert im Kap. 93 seines Traktats der Malerei eine Vorschrift, „wie man die Farben in Öl reiben und auf der Mauer anwenden muß".

Die reine Ölmalerei auf Wänden aber ist eine Errungenschaft moderner Kunst. In der Renaissancezeit ist sie selten angewandt und leicht an ihrem eigentümlichen Charakter zu erkennen. Ein schönes, vielleicht einziges Beispiel hierfür bietet die in die Diokletian-Thermen von Michelangelo eingebaute Kirche Maria degli Angeli in Rom. In der Tribuna findet sich ein ganz in Öl gemaltes Wandbild von Domenicchino, welches von den übrigen „Fresken" derselben Wand und auch von dem an der Ecke der Tribuna befindlichen Bilde von Paul Bril (Landschaft) sich im Farbencharakter scharf abhebt.

V. DAS VERHÄLTNIS DER TEMPERA ZUR ÖLMALEREI

In einem ganz ähnlichen Verhältnis wie zum Fresko, steht die Temperatechnik auch zur Ölmalerei.

Die ältesten aus dem Mittelalter noch erhaltenen, ausnahmslos auf Holztafeln gemalten Bilder sind reine Temperabilder. Sie sind in Anlehnung an die Wandmalerei gleicher Zeitabschnitte entstanden und mit gleichen Malmitteln hergestellt.

Auch die dicke Grundierung auf diesen Holztafelbildern ist in Anlehnung an die Erfahrungen der Wandmalerei aus Kalk, Kreide oder Gips hergestellt. Auf solchem Grunde wurde genau wie auf der Wand „al Secco" gemalt. Cennini führt das in seinem oben mehrfach erwähnten Werk ausdrücklich an.

Als später durch die Gebrüder van Eyck die Ölmalerei eingeführt wurde, änderte sich die ganze Technik von Grund aus. Die Grundierung wurde immer dünner, die Holztafel seltener. Man malte immer häufiger auf Leinwand.

Das hing mit den veränderten Zeitverhältnissen zusammen. Die Kirche verlor ihren bestimmenden Einfluß auf die Kunst. Die Malerei wurde abhängig von Reichtum und Fürstengunst. Die Bilder wurden hochbezahlte Ware, die Künstler wanderten von dem einen Lande zum andern, zu den Fürsten und Höfen, die am meisten zahlten. Die Bilder machten die Wanderungen mit! Holztafeln waren schwer zu transportieren.

Leinwandbilder, die gerollt werden konnten, waren ungleich bequemer! Dieser Umstand begünstigte die Entstehung der Ölmalerei als Malmethode. Das Ölmedium ist geschmeidiger. Die Malerei ist dünner. Die Grundierung konnte ebenfalls bis auf einen dünnen Überzug auf der Leinwand vermindert werden.

Alle diese Umstände waren Vorteile für reisende Künster und für die Versendung der Bilder. Sie waren auch bestimmend für die Verdrängung der Temperatechnik und für die Einführung der Ölmalerei.

Noch ein anderer Umstand kam hinzu. Die Malerei in Öl war leichter zu erlernen. Sie erlaubte Korrekturen naß in naß, also Änderungen der einmal hingesetzten Farbentöne auszuführen. Und dann, die Ölfarben trockneten ohne Veränderung ihres Tones ein. Der Endeffekt ließ sich beim Malen immer übersehen.

Alles Vorteile gegenüber der Tempera und auch gegenüber dem Fresko, da bei beiden letztgenannten Malmethoden die Farben beim Eintrocknen sich änderten, so daß ihr endgültiger Helligkeits- und Tonwert vorher genau bekannt sein mußte.

Die Ölmalerei erforderte also viel weniger technische Vorkenntnisse, als die alten Malmethoden.

Die Einbürgerung der Öltechnik beförderte daher auch den Verfall der alten Malerschulen und Gilden und die Ausbreitung des Dilettantismus in der Malerei.

Die frühe Ölmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts ist aber nicht dasselbe, was wir heute unter Ölmalerei verstehen, sondern hatte eine wesentlich andere Technik.

Das läßt sich bei mikroskopischen und mikrochemischen Untersuchungen von Bildfragmenten aus jener alten Zeit beweisen.

Die Malmethode der van Eycks aus ihrer sowie auch der nachfolgenden Zeit ist vielmehr eine Kombination der alten Temperatechnik mit der neuen Ölmalmethode.

Es konnte das auch nicht gut anders sein. Die Technik der damaligen Zeit hatte nicht einen solchen Reichtum von Farbstoffen für die Malerei zur Verfügung wie heutzutage. Man hatte nur wenige erprobte Stoffe, von ganz besonderer, mit bestimmten Mitteln erreichbarer Farbenwirkung.

Diese für Temperamalerei erprobten und hochgeschätzten Farben konnten nicht ohne weiteres nun auch in Öl angewendet werden.

Ein Teil derselben, namentlich blaue, grüne und gelbe (Lapis lazuli, Chrysokolla, Auripigment) hatten in Öl bei weitem nicht die Farben- und Lichtwirkung wie in Tempera.

Auf die Wirkung dieser Farben aber wollte man offenbar nicht verzichten.

Es bildete sich so eine Maltechnik aus, bei der Tempera- und Ölmalerei miteinander verbunden wurden. Man kann an Fragmenten der sog. „Ölgemälde" dieser Zeit einzelne Schichten oder einzelne Teile auffinden, die mit Leim, Gummi oder Ei als Medium gemalt sind. Es ist auch gelegentlich Harzmalerei festzustellen. Bei den mikrochemischen Untersuchungen ist das Verhalten gegen Alkohol bisweilen schon entscheidend. Temperamalerei bleibt ganz unverändert, Öl-Harzmalerei nicht.

Bei vielen Bildern machte die mikroskopische Untersuchung einzelner, von verschiedenen Stellen stammender Fragmente es wahrscheinlich, daß der Himmel in Tempera, Mittel- und Vordergrund in Öl gemalt waren.

Häufiger erweisen sich zwei übereinander liegende Schichten der Fragmente in verschiedenem Medium hergestellt. Man findet am häufigsten Tempera-Untermalung und darüber eine Lasur mit Ölfarben. Auch das umgekehrte Verhältnis wird nicht selten gefunden, eine Ölmalerei, die mit Tempera übermalt ist. Spätere Übermalungen sind bei diesen Befunden, namentlich bei Übermalung mit Ölfarben auf Temperagrund, freilich nicht immer mit Sicherheit auszuschließen.

Daß die Temperamalerei noch lange Zeit nach Einführung der Öltechnik, also in den Zeiten nach den van Eycks, und in Italien nach Antonio da Messina gebräuchlich war, und daß die Meister dieser Zeit beide Techniken ausübten, dafür haben wir eine Reihe von Zeugnissen in der Kunstgeschichte.

Das älteste und vielleicht das wichtigste aus der Zeit vor den van Eycks bei Cennini, welcher beide Arten der Technik (vergl. oben) erwähnt und im Kap. 89 seines Werkes die Ölmalerei auf der Mauer oder auf der Tafel geradezu als Methode der Deutschen bezeichnet[1]).

Cennini hält aber an der Temperamalerei als der vornehmsten Methode der Malkunst fest.

Auch nach Cennini, bis ins 17. Jahrhundert hinein, ist die Temperatechnik neben der Ölmalerei herrschend geblieben. Die Annahme, als reiche die Temperamalerei nicht weiter als bis zu den Gebrüdern van Eyck und sei dann allgemein durch die Ölmalerei ersetzt worden, muß als irrig bezeichnet werden. Im 15. und 16. Jahrhundert war die reine Temperamalerei noch immer in Gebrauch. Vielfach wurde sie aber mit der Ölmalerei verbunden.

Wenn Vasari die Gemälde der Künstler, deren Leben er erzählt, aufführt, so setzt er häufig nach Anführung eines einzelnen Bildes hinzu „in Öl" oder „in Fresko". Von Rafael berichtet er, daß derselbe in Perugia (als Schüler des Perugino) für Madonna degl Oddi auf einer Tafel ein Bild „in Öl" gemalt habe. Das Bild befinde sich jetzt im Vatikan; und ferner, daß er den Papst Julius II. „in Öl" gemalt habe (das Bild befindet sich jetzt in der Galerie Pitti, Florenz).

(1) Das Werk Cenninis stammt übrigens aus Ende des 14. Jahrhunderts. Die Malerei der van Eycks erregte erst um das Jahr 1420 Aufsehen. Wenn also Cennini von der Ölmalerei als Methode der Deutschen spricht, so ist das ein Beweis mehr für die vielfach verbreitete Annahme, daß die Gebrüder van Eyck die Ölmalerei zwar nicht erfunden, wohl aber eine besondere Methode ihrer Anwendung eingeführt haben.

Im Leben des Tizian berichtet er, daß der Künstler auf Leinwand „in Öl" ein Bild gemalt habe für den Schwager des Sign. Giovanni da Castel Bolognesa (das Bild befindet sich unter der Bezeichnung der drei Menschenalter in London). Ferner habe Tizian den heiligen Markus zwischen mehreren Heiligen sitzend „in Öl" gemalt (kleine Tafel jetzt in der Sakristei von St. Maria della Salute).

Da nun Vasari von Rafael und Tizian eine ganze Reihe von Bildern anführt, ohne betreffs des Mediums einen Zusatz zu machen, ist wohl anzunehmen, daß er in den angeführten Beispielen das Medium Öl besonders hat betonen wollen.

Daraus folgt mit einiger Wahrscheinlichkeit, daß die übrigen Bilder in Temperatechnik hergestellt waren. Für die Madonna Esterhazy des Rafael in der Pester Galerie hat schon v. Frimmel (Handbuch der Gemäldekunde, Leipzig 1894, S. 42) Temperamalerei nachgewiesen.

Es wurde aber schon oben hervorgehoben, daß vielfach einzelne Teile des Bildes in Öl, andere Teile desselben Bildes in Tempera ausgeführt wurden, um den Effekt bestimmter Farbstoffe voll ausnutzen zu können.

Nach Merrifield ist der blaue Himmel auf den Bildern des Perugino in Tempera gemalt. Boschini (Venezia 1674) berichtet dasselbe von den Bildern des Paul Veronese.

Die Methode, auf Ölmalerei einzelne Bildteile in Tempera zu malen, um bestimmte, nur in Tempera stehende Farben anbringen zu können, reicht noch ins 18. Jahrhundert hinein.

Die Methode wurde namentlich für blaue und grüne Farben benutzt und ist, wie die mikroskopischen Untersuchungen zeigen, noch im 17. Jahrhundert viel angewandt worden.

Das Mayerne-Manuskript enthält dafür ein wichtiges Zeugnis. Mayerne berichtet, daß Ant. van Dyck blaue („Azure") und grüne Farben mit Gummiwasser auftrage. „Nachdem sie trocken sind, zieht er den Firnis darüber. Aber das Geheimnis besteht darin, die Tempera mit dem Öl haftbar zu machen, damit sie sich mit dieser verbinden. Das geschieht am sichersten, wenn man den Grund mit Knoblauch- oder Zwiebelsaft einreibt. Wenn dieser trocken ist, werden die Wasserfarben angenommen und festgehalten."

Die Methode, die „Azure" und die grünen, auch einzelne gelbe Farben in Tempera aufzutragen, war allgemein und so regelmäßig, daß man sicher sein kann, dort, wo man in den Malereien die erwähnten Farben antrifft, auf ein Temperamedium zurückschließen zu können.

Dabei ist die Größe der im Medium verriebenen Farbteilchen, die man bei mittlerer Vergrößerung unter dem Mikroskope wiederfindet, bei diesem Rückschluß von besonderer Bedeutung.

Das gilt namentlich für Auripigment, für Malachitgrün, insbesondere aber für Lapis lazuli und Bergblau. Man findet sie im Temperamedium immer in gröberen Körnern (als Pulver des gestoßenen bzw. grob verriebenen Minerals). Im Ölmedium kann der Lapis lazuli nicht verwendet werden, weil er auch fein verrieben noch immer zu körnig bleibt. In Öl wurde daher fast ausschließlich Ultramarin, d. h. ein lackartiger Extrakt aus dem Mineral verwendet. Die Wirkung blieb aber meist hinter der des Lapis lazuli im Temperamedium zurück.

Es läßt sich also aus dem Gesagten folgern, daß die Ölmalerei bis ins 18. Jahrhundert stark von der Temperamalerei abhängig geblieben ist.

Das bestätigt auch Pernety („Handlexikon der bildenden Künste", Berlin 1764, S. 83 des Anhanges), wenn er sagt: „Van Eycks Entdeckung nahmen die Maler

an, ohne dennoch die übrigen Manieren zu verlassen, welchen sie, nach Erfordernis der Umstände oder ihres Eigensinnes, annoch folgen."

Im 19. Jahrhundert hat sie sich dann gänzlich verändert.

Die Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts, die ausdrücklich als Ölgemälde bezeichnet sind, haben alle einen eigenen Farbencharakter, der von dem der alten Temperabilder viel weniger absticht als von dem Aussehen der modernen Ölbilder des letzten Jahrhunderts.

Die modernen Ölfarben sind Fabrikwaren. Mit ihnen hergestellte Gemälde können, dem äußeren Effekt nach, den alten Meisterwerken gewiß ähnlich oder gleich werden. Das beweisen schon die Meisterkopien Lenbachs, Böcklins und anderer. Aber haltbar sind ihre Farben nicht. Beide angeführten Meister haben wiederholt geklagt über das Trübewerden und den Verfall ihrer Werke. Böcklin ist deswegen zur Tempera zurückgekehrt und hat mit seiner Gummi-(Kirschgummi-)Malerei Bilder geschaffen, die sich bis jetzt tadellos gehalten haben.

Man erinnere sich demgegenüber an die Werke Makarts. Sie wurden wegen ihrer Farben als unübertrefflich bewundert. Und sie verdienten es auch. Er hatte die Farbenpracht der Venezianer und des Rubens, und niemand verstand den nackten Körper so lebenswarm zu malen als er. Und was ist von seinen Farben heute übrig geblieben?

Große Künstler haben wir noch heute. Aber ihre Werke vergehen, während die der alten Zeit, und unter ihnen besonders die in Tempera gemalten, noch heute den Ruhm ihrer Schöpfer verkünden.

Und gerade darum erscheinen uns die Gemälde der alten Meister so verehrungswürdig, weil ihre Werke die Schönheit der Farben festgehalten haben bis auf unsere Zeit.

JÖRG KÄNDEL UND DIE PARALLELFALTEN

Mit zwölf Abbildungen auf fünf Tafeln

Von JULIUS BAUM

I.

Die Frage nach der Arbeitsteilung bei der Herstellung des spätgotischen Altarschreines mit Flügeln ist in den letzten Jahren oft erörtert worden[1]). So viel steht heute fest, daß sie sich nicht einheitlich beantworten, sondern nur von Fall zu Fall entscheiden läßt. Grundsätzlich ist der Möglichkeit nichts im Wege, daß ein Maler sich zugleich als Bildschnitzer, ein Bildner sich als Maler betätigt. Darüber, wie weit dies im Einzelfalle zutrifft, entscheidet in der letzten Instanz die Stilkritik. Denn Urkunden und Inschriften besagen zunächst nur, wer für das Kunstwerk rechtlich verantwortlich ist, nicht, wer das Kunstwerk in der Tat gestaltet hat.

Es ist eine Ausnahme, daß, wie bei dem Weingartener oder Kaisheimer Altar, Inschriften, Urkunden oder gleichzeitige literarische Erwähnungen melden, daß ein Altar nicht einen, sondern mehrere Künstler zu Urhebern hat. In solchen Fällen müssen skeptische Bedenken bezüglich der Urheberschaft der einzelnen Teile wohl schwinden: am Weingartener Altar waren unzweifelhaft die gemalten Teile von Holbein, die geschnitzten von Michel Erhart gefertigt. Indes, so leicht wie hier ist die Zuteilung eines Altarwerkes an verschiedene Künstler der Forschung nicht oft gemacht. In der Regel wird nur ein Künstler als verantwortlich genannt. An den Konstanzer Domtüren bezeichnet Symon Haider „artifex" sich ausdrücklich als der Urheber, obgleich er als Schreiner den Auftrag nachweislich an einen Bildschnitzer weiter geben mußte, und bei der Verdingung des Schwabacher Altares wird die eigenhändige Mitarbeit Wolgemuts besonders festgelegt, weil er eben andernfalls die Ausführung des gesamten Werkes Dritten überlassen hätte. Wenn also der beauftragte und verantwortlich zeichnende Künstler, er sei nun Maler oder Bildner, nicht einmal den Teil der Aufgabe, der in sein eigentliches Schaffensgebiet fällt, selbst erledigt, um wie viel weniger scheint er für die ihm ferner liegenden Teile haftbar gemacht werden zu können.

Und dennoch führte eine Verallgemeinerung dieser Annahme zu falschen Schlüssen. Ergibt sich aus dem Augenschein, daß ein Maler für jeden seiner Altarschreine sich eines neuen Schnitzers bedient, wie dies bei Herlin und Zeitblom der Fall ist, so ist die Annahme am Platze, daß der betreffende Maler nicht selbst auch Bildwerke geschaffen hat. In vielen Fällen — erinnert sei nur an Witz, Multscher, Pacher, Jvo Strigel, Schaffner — ist jedoch mit größerer oder geringerer Sicherheit festgestellt, daß der Künstler nicht nur Maler und Bildschnitzer in der Werkstatt beschäftigt, sondern selbst auf beiden Gebieten tätig ist. Hier erscheint Skepsis nur dann berechtigt, wenn die Ergebnisse einer vorsichtigen Stilkritik sich mit dem urkundlichen Befund durchaus nicht in Einklang bringen lassen. Es ist zu bedenken, daß es hindernde Zunftschranken, wie sie zuweilen Schreiner und Bildner trennten, zwischen Malern und Bildnern nicht gab. Ob ein Künstler sich nur einem oder beiden Gebieten zuwendete, das hing offenbar, abgesehen von der persönlichen Neigung, auch von äußeren Bedingnissen ab. Wenn schon ein Haider in Konstanz lange Zeit keinen ansässigen Bildschnitzer fand, wie oft mag dann wohl in kleineren Städten Mangel an Arbeitskräften den einheimischen Meister zu

(1) Vgl. Dehio, Künstlerinschriften des 15. Jahrhunderts, Repert. für Kunstwissensch. 1910, S. 55ff.; Klaiber, Über die zünftige Arbeitsteilung, Monatsh. für Kunstwissensch. 1910, S. 91 ff.

unfreiwilliger Vielseitigkeit genötigt haben. In dieser Tatsache liegt die Berechtigung begründet, Maler von Altären, deren Schreinbildwerke unter sich und mit den Flügelbildern stilistisch übereinstimmen, zugleich als Schnitzer gelten zu lassen, auch wenn sie sich stets nur als Maler bezeichnen. Dies gilt zum Beispiel für Jakob Acker in Ulm, den Meister des Altares in Rißtissen, für Jakob Schick in Kempten, den Schöpfer eines 1515 datierten Altares im Münchener Nationalmuseum (Kat. VI, Nr. 1321), für Hans Strüb von Veringen, den Meister des Roter Altares in der Mannheimer Altertümersammlung, für Hans Syrer in Reutlingen, den Schöpfer der Altäre von Ohmenhausen und Rübgarten, und endlich für Jörg Kändel von Biberach, den Meister der Altäre von Vigens, Tinzen und Seewis.

II.

Unter den oberschwäbischen Künstlern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hebt sich Jörg Kändel besonders deutlich von seiner Umgebung ab[1]). Über seine Lebensdaten ist wenig bekannt. Im Biberacher Bürgerbuche findet sich zum Jahre 1502 der Eintrag: „Jörg Kändel, der Mahler, verbürgt mit Hanss Greying“[2]). Der Altar in Vigens (Bezirk Glenner) ist 1516 datiert. Der Hochaltar in Tinzen (Bezirk Albula) trägt auf dem rechten Flügel die Inschrift „Jörg Kandel mäuller · Biberach · 1531, 1535“. Der Altar aus Seewis (Bezirk Glenner) im schweizerischen Landesmuseum zu Zürich ist undatiert und nur „Kender · Maller zu Bibrach“ bezeichnet. Obgleich demnach Kändel stets nur als Maler erscheint, so ist doch seine Malerei nach Umfang und Bedeutung der geringere Teil seiner Tätigkeit. Selbst die Innenseiten der Altarflügel überläßt er der Bildnerkunst. Der Vigenser Altar (Abb. 1)[3]) enthält im Schrein die stehende Mutter Gottes, von Engeln gekrönt, zu ihren Seiten Gruppen von je einer knieenden und einer stehenden Heiligen. Auf den Innenseiten der Flügel gleichfalls Gruppen, und zwar je einer sitzenden und einer sich zu ihr niederbeugenden Heiligen. Der Tinzener Altar (Abb. 10) zeigt im Schrein die Mutter Gottes, umgeben von den Heiligen Katharina, Barbara, Blasius und Pankratius, auf den Flügeln weitere stehende Heilige, in der Staffel Christus mit den Aposteln. Der Seewiser Altar endlich (Abb. 9) stellt im Schrein eine Verkündigung zwischen zwei stehenden weiblichen Heiligen, auf den Innen-

(1) Der Verfasser hat bereits 1913 im Cicerone V, S. 281, darauf hingewiesen, daß Kändel der einzige bisher sicher greifbare Meister ist, dessen Name mit der Mode der Parallelfalten in Verbindung gebracht werden darf, und für später ausführlichere Nachweise in Aussicht gestellt. Diesen kurzen Hinweis aufgreifend, doch ohne des Verfassers Mahnung zur Vorsicht zu berücksichtigen, hat dann Wolter in dem Aufsatz über Bayrische Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Festschrift des Münchner Altertumsvereins, 1914, S. 82ff., nahezu alle Bildwerke mit Parallelfalten, die ihm erreichbar waren, dem Jörg Kändel zugewiesen, dabei teilweise die Liste von Arbeiten wiederholend, die Mader schon in seinen Studien über den Meister des Mörlindenkmals (Die christl. Kunst III, 1906/07, S. 156ff.) dem Gregor Erhart zugeschrieben hatte. Die Berichtigung und Ergänzung dieser Liste hätte der Verfasser gern bis nach einer neuerlichen Besichtigung der in der Schweiz und in Österreich befindlichen in Betracht kommenden Bildwerke verschoben, wenn nicht in den Amtlichen Berichten der Königl. Preußischen Museen 1916, S. 118ff., ein Aufsatz Demmlers über „Eine Augsburger Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum“ erschienen wäre, der zwar mit Recht gegen die unkritische Zusammenstellung von Wolter Verwahrung einlegt, aber wiederum nicht den richtigen Ausgangspunkt wählt.
(2) Der von Wolter a. a. O., S. 83, mitgeteilte Wortlaut beruht auf einer Fälschung des Biberacher Händlers Baur.
(3) Die Photographie verdankt der Verfasser Herrn Bildhauer Schnell in Ravensburg. Sie ist nach den Abgüssen in der Ravensburger Altertümersammlung gefertigt. Die Photographieen des Seewiser und Tinzener Altares hat Herr Direktor Dr. Lehmann in Zürich zur Verfügung gestellt.

seiten der Flügel männliche Heilige dar. Von dem Vigenser zum Tinzener Altar ist es unzweifelhaft ein weiter Weg. Die Figuren des Altars von Vigens gehören zu den besten oberschwäbischen Arbeiten des beginnenden 16. Jahrhunderts. Die Formen sind klar und bestimmt. Der Körper wird von schweren, sicher modellierten parallelen Faltenzügen überschnitten, zeigt aber im übrigen eine gute Durchbildung. Die Bildwerke im Tinzener und Seewiser Altar hingegen sind weichlicher und unbestimmter; die Parallelfalten sind spärlicher verwendet, die Körper jedoch keineswegs entsprechend vollkommener gestaltet. An beide Schreine reihen sich Gruppen enger und entfernter verwandter Arbeiten an.

III.

JÖRG KÄNDEL, ARBEITEN IM STILE DES VIGENSER ALTARS.

1. Vigens, Altar, 1516 (Abb. 1).
2. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Himmelfahrt Mariä. Aus Sontheim (B.-A. Memmingen) (Abb. 4).
3. Oberliezheim (B.-A. Dillingen), Himmelfahrt Mariä. Vgl. Mader a. a. O. S. 154.
4. 5. Nürnberg, Germanisches Museum, zwei Heiligenpaare. Vgl. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germ. Nationalmuseum, 1910, Nr. 380, 381 (Abb. 2).
6. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Anbetung der Könige. Vgl. Vöge, Die Deutschen Bildwerke, 1910, Nr. 114.
7. München, Bayr. Nationalmuseum, Beweinung Christi. Aus Kaisheim. Kat. VI, Nr. 1238 (Abb. 7). Straffer als die vorher genannten Arbeiten.

IV.

Mit den Bildwerken der vorigen Gruppe verwandt, doch durch größere Weichheit und Häufung, sowie willkürlichere Schleifung von ihnen verschieden ist eine Gruppe von Arbeiten, die man einem in nahem Verhältnis zu Kändel stehenden

MEISTER VON OTTOBEUREN

zuweisen darf.

8. 9. Ottobeuren, Kloster, zwei Altarflügel, Verkündigung u. Geburt Christi (Abb. 5).
10. Ottobeuren, Kloster, Bruchstück einer Himmelfahrt Mariä. Vgl. Wolter a. a. O., S. 90.
11. Ottobeuren, fünf weibliche Heilige, Relief.
12. Oberkamlach (B.-A. Mindelheim), Geburt Christi.
13. 14. Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum, Enthauptung des hl. Mauritius, hl. Martin, aus der Johanniterkirche in Feldkirch.
15. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Tod Mariä. Vgl. Vöge a. a. O., Nr. 115.
16. München, Bayr. Nationalmuseum, Tod Mariä. Kat. VI, Nr. 1158.
17. Paris, Musée des Arts décoratifs, Beweinung Christi (Abb. 8).
18. München, Bayr. Nationalmuseum, Geburt Christi. Kat. VI, Nr. 1273.
19. München, Bayr. Nationalmuseum, Empfangsszene. Kat. VI, Nr. 1276.
20. Schloß Heiligenberg, Fürst Fürstenberg, Empfangsszene.
21. Nürnberg, German. Nationalmuseum, Salomos Götzendienst. Vgl. Josephi a. a. O., Nr. 382.
22. Wien, Sammlung Figdor, Urteil Salomos (?). Vgl. Leisching, Figurale Holzplastik I, Nr. 128.
23. 24. Schloß Kreuzenstein, Graf Wilczek, Martern der hl. Katharina. Vgl. Leisching a. a. O., Nr. 67, 70.

25. München, Sammlung Örtel, Christophorus aus Babenhausen. Vgl. Katalog der Sammlung Örtel Nr. 43, Cicerone V, 1913, S. 281 (Abb. 13).
26. 27. München, Bayr. Nationalmuseum, zwei Ritterfiguren, Inv. Nr. 6836, 6837.

V.

Dem Schöpfer dieser Werke ist an Feinheit der Durchbildung und an Kraft des Gefühlsausdruckes noch überlegen der

MEISTER DER STUTTGARTER PASSION.

28.—31. Stuttgart, Altertümersammlung, Nr. 152—155, vier Passionsszenen, Relief, aus der Sammlung Hirscher.

VI.

Eine weitere Gruppe von Arbeiten schließt sich enger an den Seewiser Altar an. Sie sind bezeichnend für den späteren

WERKSTATTSTIL KÄNDELS.

32. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Altar aus Seewis (Abb. 9).
33. Tinzen, Altar, 1531—1535 (Abb. 10).
34. Rottweil, Lorenzkapelle, hl. Familie, aus Biberach. Kat. Nr. 7.
35. 36. Rottweil, Lorenzkapelle, zwei Heiligengruppen, aus Wangen (Amt Konstanz), in der Anordnung der seitlichen Gruppen des Vigenser Altars. Kat. Nr. 60, 72 (Abb. 3).
37. 38. Rottweil, Lorenzkapelle, zwei Gruppen von je drei Heiligen, aus Wangen (Amt Konstanz). Kat. Nr. 53, 74.
39. Rottweil, Lorenzkapelle, Kreuzfindung, aus Wangen (Amt Konstanz). Kat. Nr. 19.
40. Frankfurt a. M., Sammlung Ullmann, Katharina und Barbara. Vgl. Lübbecke, Die Sammlung Ullmann, Cicerone VIII, 1916, S. 392, 397.
41. Mindelheim, St. Annakapelle. Hl. Sippe.
42.—46. Basel, Hist. Museum, fünf Passionstafeln aus Chur (Inv. 1877—56, 57), nüchterner, klarer, wieder mehr der Kaisheimer Beweinung Christi in München verwandt (Abb. 6).
47. Karlsruhe, Altertümersammlung, Himmelfahrt Mariä, aus Schrotzburg (Amt Konstanz).
48. Karlsruhe, Altertümersammlung, Flügel des Altars von Weisweil (Amt Waldkirch).
49. Erfurt, Museum, Christus und Schutzmantelmaria fürbittend. Vgl. Overmann, Die älteren Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt, 1911, Nr. 198.

VII.

An diese unter einander verwandten Arbeiten reiht sich eine Fülle von teils aus Oberschwaben verschleppten, teils auch aus dem übrigen Oberdeutschland stammenden, nur mittelbar zu unserer Gruppe in Beziehung stehenden Bildwerken. Von einem aus Schwaben nach Erfurt gewanderten Bildschnitzer scheinen die folgenden Stücke gefertigt zu sein:

50. Erfurt, Predigerkirche, Anbetung der Könige. Vgl. Overmann a. a. O., Nr. 197 (Abb. 12).
51. Erfurt, Museum, Mutter Gottes. Vgl. Overmann a. a. O., Nr. 199.
52. Erfurt, Thüringerwaldmuseum, Hl. Mauritius. Vgl. Overmann a. a. O., Nr. 201.
53. Erfurt, Kaufmannskirche, Hl. Sippe. Vgl. Overmann a. a. O., Nr. 202.

Auch im niederen Schwaben macht sich die Mode der Parallelfalten vereinzelt bemerkbar. Die Stuttgarter Altertümersammlung bewahrt, unter Nr. 313—315, in diesen Zusammenhang gehörige Bildwerke eines Schnitzaltars aus Schwaigern. Desgleichen läßt sich in der gesamten Schweiz die Nachwirkung dieser Kunstrichtung verfolgen. Als Beispiel hierfür sei der Altar des Abtes Diethelm Blarer von Wartensee (Abb. 11) im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich genannt. Er zeigt im Schrein die Anbetung der Könige, auf den Flügeln die Heiligen Rochus und Sebastian.

Vor allem aber ist neben Schwaben Niederbayern, vielleicht unter der Einwirkung von Altdorfer und Huber, ein Hauptgebiet für die Verbreitung dieser Kunstrichtung. Vgl. Leinbergers Beweinung Christi, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Vöge a. a. O., Nr. 256, und die Kreuzgruppe der gleichen Sammlung, Nr, 258, sowie die Gruppen im Bayr. Nationalmuseum zu München, Kat. VI, Nr. 1078, 1079, 1260. Bis tief in die österreichischen Gebiete hinein läßt sich die Parallelfaltenmode in der Holzbildnerei des 16. Jahrhunderts verfolgen, so noch am Hochaltar der St. Wolfgangskirche in Grades (Kärnten); vgl. Leisching a. a. O. II, Nr. 49.

Es ergibt sich aus dieser Zusammenstellung, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit macht, daß einerseits von einem einzelnen „Parallelfaltenmeister“ nicht die Rede sein kann, daß aber anderseits die Werkstatt des Jörg Kändel in Biberach zur Verbreitung der Mode in Schwaben und der Schweiz nicht unerheblich beigetragen hat.

REZENSIONEN

RICHARD STETTINER, Das Kleinodienbuch des Jakob Mores in der Hamburgischen Stadtbibliothek. Eine Untersuchung zur Geschichte des Hamburgischen Kunstgewerbes um die Wende des 16. Jahrhunderts. Veröffentlichungen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. Hamburg, in Kommission bei Otto Meißners Verlag, 1916.

Der Hamburger Goldschmied Jakob Mores ist erst vor einigen Jahrzehnten in die Forschung eingeführt worden, als die Aufmerksamkeit auf die reiche Sammlung großer Goldschmiedezeichnungen gelenkt wurde, die im Jahre 1890 aus alten Beständen des Kupferstichkabinetts in die Ornamentstichsammlung der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums überführt wurden (Jahrbuch 1890). Nach diesen farbigen Aquarellen, die vornehmlich Prunkgeschirr und -Waffen, und zwar augenscheinlich ausgeführte Stücke, wiedergeben, mußte man schließen, daß Mores der hervorragendste und fruchtbarste Goldschmied der Spätrenaissance in Niederdeutschland war. Durch die Untersuchungen von Bernhald Olsen wurde dann Mores als Hauptlieferant der dänischen Könige Friedrichs III. und Christians IV. festgestellt. Durch die sorgfältige Veröffentlichung nun des bisher völlig unbekannten Kleinodienbuches der Hamburger Stadt-Bibliothek hat sich Stettiner ein erhebliches Verdienst erworben, indem das Werk des Mores dadurch weiter vervollständigt wird und zwar seine Tätigkeit als Schmuckkünstler; Entwürfe für die Kaiserkrone, die Kronen Christians des IV., Diademe, Agraffen, und in der Mehrzahl Anhänger, namentlich für die Mitglieder des dänischen und der verwandten norddeutschen Fürstenhäuser, bilden den Inhalt dieses Bandes. Der sorgsamen historischen, technischen und stilistischen Untersuchung des Kodex, in der die Autorschaft des Mores und die Entstehung um das Jahr 1600 dargetan wird, geht eine Würdigung der Auftraggeber voraus. Höchst sachgemäße Beschreibungen der Kleinodien, Hinweise über ihre Verwendung an zeitgenössischen Portraitdarstellungen der genannten Fürstlichkeiten bringen ein überreiches Material zur Geschichte der niederdeutschen Kunstgeschichte der Renaissance. Wir hoffen, daß Herr Dr. Stettiner auch die Berliner Zeichnungen in ähnlicher Weise zu veröffentlichen Gelegenheit findet, und haben ihm einstweilen unseren Dank abzustatten, daß er sich der mühevollen Arbeit der Hamburger Publikation unterzogen hat. Der Bestand der niederdeutschen Goldschmiedekunst der Renaissance, die ihre höchste Blüte ebenso wie die oberdeutsche in den Jahrzehnten vor Ausbruch des 30jährigen Krieges erlebte, ist, wie es scheint, durch die Kriegsjahre fast vernichtet worden. Umso wichtiger ist das Korpus von Abbildungen, das Mores hinterlassen hat und von ähnlichem Wert für die Kenntnis der Goldschmiede- und Juwelierkunst seiner Zeit, wie die gemalten Kirchenschätze und Heiltumsbücher für die deutsche Goldschmiedekunst der Spätgotik. Hermann Schmitz.

KLEIN, JOHANNES, Die romanische Steinplastik des Niederrheins. Straßburg i. Els.. Heitz u. Mündel, 1916. Preis M. 10.—

Mit der Erforschung der romanischen Plastik des Niederrheins hat sich in verschiedenen Einzeluntersuchungen Max Creutz befaßt. Er versuchte bestimmt greifbare Kunstmittelpunkte der rheinischen Goldschmiedeschulen des 10. und 11. Jahrhunderts auf der Reichenau, in Prüm, Trier und Echternach festzustellen, um diesen Schulen eine Essener und Cölner Gruppe anzuschließen. Als wichtiges Merkmal der Entwicklung hebt Creutz hervor, daß sich in Cöln, dem stärksten Kunstkreise des Niederrheins, die Gravierungstechnik und Auffassung der Reichenauer Schule fortsetzte. „Dieser Umstand, folgert er, ist für die Weiterentwicklung der romanischen Kunst von größter Wichtigkeit, weil aus dem malerischen Stil der antiken Auffassung allmählich ein mehr linearer und streng plastischer Stil entstand, der für die Entstehung einer plastischen Gestaltung im 12. Jahrhundert und für die Emailkunst der rheinischen Reliquienschreine grundlegend wird[1])". Aus dieser Grundlage des Stiles sucht Creutz die Arbeiten des Benediktinermönches Rogerus von Helmershausen zu erklären, dem für die Entwicklung der rheinischen Plastik eine große Bedeutung zukomme.

In seinen Anfängen des monumentalen Stiles in Norddeutschland[2]) werden diese Voruntersuchungen zum Abschluß geführt. Der Kreis der Werke des Rogerus von Helmershausen wird außerordentlich erweitert und zugleich die Frage der Einwirkung der byzantinischen Kunst ausgesprochen.

(1) Creutz, M., Rheinische Goldschmiedeschulen des 10. und 11. Jahrhunderts. Zeitschr. für christl. Kunst. Düsseldorf, 1908, S. 236.

(2) Creutz, M., Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. Köln 1910.

Da der Stilwille des 12. Jahrhunderts auf großzügige Einfachheit der plastischen Gestaltung gehe, nimmt Creutz an, die byzantinische Kunst habe in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Entwicklung der eigentlich körperhaft plastischen Form gehemmt. „Die byzantinische Kunst bannt die Plastik wieder in die Fläche. Die Weiterentwicklung im Sinne monumentaler Plastik konnte sich infolge dieser Stauung erst im 13. Jahrhundert unter Einfluß der französischen Gotik im Zusammenhang mit der Architektur vollziehen[1])".

Die Entwicklungslinien, die Creutz feststellte, werden von Klein als irreführend bezeichnet. Sie werden von ihm im Grunde genommen überhaupt nicht berücksichtigt. Denn sein Ausgangspunkt der Untersuchung ist dem von Creutz gewählten unmittelbar entgegengesetzt. Während Creutz aus den großen Zusammenhängen der allgemeinen Entwicklung die besondere Art der rheinischen Auffassung und Gestaltung ableiten will, stellt Klein sich auf den Standpunkt, durch die straffeste Begrenzung des Stoffes eine möglichste Klarheit der Formentwicklung und ein scharfes Herausarbeiten der eigenartig niederrheinischen Formen zu gewinnen.

Damit sind die Vorzüge und die Mängel seiner Darstellung schon angedeutet. Denn jede allzueinseitige Stoffbegrenzung birgt in sich die Gefahr, Stilmerkmale, die der allgemeinen Entwicklung angehören, als besondere Formen des aus dem Zusammenhang ausgesonderten Kunstkreises anzusehen.

Dieser Gefahr ist Klein nicht entgangen. Er konnte es umsoweniger als er der Einwirkung der byzantinischen Kleinplastik, die die ganze romanische Kunst betrifft, eine so große Bedeutung in der niederrheinischen Plastik zuschreibt; und weil er auf der anderen Seite die heimische Metall- und Elfenbeinplastik zu wenig berücksichtigt.

Die Begrenzung des Stoffes bot auf der anderen Seite die Möglichkeit einer klaren Gliederung des Stoffes und einer sicher greifbaren Gruppenbildung, die sicherlich den größten Vorzug des Buches ausmacht. Aber diese Klarheit bedingt eine gewisse Verfälschung der Ergebnisse, da der Reichtum der künstlerischen Gedanken, und damit die Reichhaltigkeit des entwicklungsgeschichtlichen Verschlungenseins der Kunstformen und der Anregungen aus verschiedenen häufig weit entlegenen Kunstschulen nicht voll berücksichtigt werden konnte. Die Steinplastik ist ohne die Werke der Metallkunst nicht zu verstehen. Im Gegenteil. Da die Goldschmiedekunst am Niederrhein im 12. und 13. Jahrhundert die Führung auf dem Gebiete schöpferischer, plastischer Gestaltung besaß, kann nur von ihr aus eine volle Klärung der vielfach verworrenen Fragen der niederrheinischen Plastik erfolgen.

Damit nun soll nicht gesagt sein, daß Klein die Metallplastik ganz aus seiner Untersuchung ausgeschaltet hält. Wo es unumgänglich notwendig war, namentlich bei der Frage des Einflußgebietes der Maasschule fand die Goldschmiedekunst Berücksichtigung. Allzuhäufig werden die weitentlegenen Werke der byzantinischen Elfenbeinplastik als formschaffend herangezogen, wo es viel näher gelegen hätte, dem Einfluß der rheinischen Elfenbeine und Metallarbeiten nachzuspüren.

Trotzdem können die Ergebnisse, die Klein fand, für die Geschichte der rheinischen Plastik größte Bedeutuug beanspruchen. Denn er findet schon in der Kunst des 12. Jahrhunderts die wichtigsten Einflußgebiete, die seitdem bis zur Überleitung der spätgotischen Formen in die Renaissance unablässig Geltung behalten sollten, nämlich das französische und das belgische Einflußgebiet, dem, gleichsam als drittes, die Auffassung einer bodenständig-cölnischen Art gegenübergestellt wird.

In der Znsammenstellung dieser drei Gruppen plastischer Gestaltung beweist Klein einen sehr sicheren Blick. Der cölnischen Richtung, die aus der alten Werkstatt der Goldschmiedeschule von St. Pantaleon hervorwächst, weist er das Tympanon von St. Pantaleon zu sowie drei Flachbildwerke und den romanischen Altar der Abteikirche von Brauweiler. Die Maßschule zeigt ihren Einfluß in der Cölner Kunst zunächst in einem Werke, das, wie angenommen wird, von Wanderkünstlern geschaffen sein könne, nämlich in den großzügigen Chorschranken der Kirche in Gustorf und, von hier aus nach Cöln übergreifend, in dem Tympanon von St. Cäzilien. Die Reliquienschreine der Maßwerkstätten und das Tympanon aus St. Egmond, das jetzt im Reichsmuseum in Amsterdam ist, zeigt die nahe Beziehung, die diese Richtung der niederrheinischen Bildnerei mit der der Maasschule verbindet. Der Einfluß Frankreichs endlich findet sich in der reich bewegten und schönheitsvollen Gestaltung der Werke in Andernach und Oberpleis. Es muß anerkannt werden, daß bei der Aufdeckung dieser Beziehungen eine Fülle weitreichender Einflüsse aufgedeckt werden, die in die großen, allgemeinen Zusammenhänge der Stilentwicklung und der inhaltlichen

(1) Ebenda, S. 68.

Übersetzung des gedanklichen Themas in die Formensprache der Plastik eingegliedert wurden.

Trotzdem aber konnten diese allgemeinen Gesichtspunkte es nicht bewirken, daß der eigentliche Entwicklungsgang der rheinischen Plastik in seiner inneren Folgerichtigkeit aufgedeckt wurde. Denn die möglichst klare und straffe Gliederung des Stoffes in diese drei Gruppen, ließ gleichsam den Gedanken sich verwischen, Zug um Zug die Wandlung der Formen im Laufe der Zeiten zu verfolgen. Vielmehr wurden aus den einzelnen Gruppen zeitlich weit auseinander liegende Werke verglichen, so daß zum Teil Stilunterschiede als eigentümliche Stilmerkmale der drei verschiedenen Richtungen oder Schulen angesprochen wurden.

Das Gesamtergebnis bleibt aber trotzdem bestehen. Ein klares Bild von den Wesenszügen der romanischen Plastik des Niederrheins ist gewonnen. Wenn es auch zum Teil bereichert und berichtigt werden muß durch die Ergebnisse, die aus der Metallbildnerei der Gesamtentwicklung neu hinzuzufügen sind, so bleibt diese Geschichte der romanischen Steinplastik des Niederrheins doch für jeden unentbehrlich, der sich weiterhin mit diesen Fragen beschäftigen will. Lüthgen.

HANS FOLNESICS und LEO PLANISCIG, Bau und Kunstdenkmale des Küstenlandes. Kunstverlag Ant. Schroll und Cie, Wien.

Der Hauptwert dieser Veröffentlichung liegt in dem ausgezeichneten Bildermaterial, das nach den Hauptdenkmälern des österreichischen Küstenlandes in 120 erstklassigen Lichtdrucktafeln niedergelegt ist. Ist es auf der einen Seite die Absicht der Publikation, aus dem Reichtum von Architekturen, Skulpturen und Gemälden das künstlerisch Bedeutsamste und historisch Wichtigste dem Forscher zu unterbreiten, so darf der bewundernswerte Fleiß der Bearbeiter auf der anderen Seite doch damit rechnen, daß gerade in diesen für die Städte des Küstenlandes so tragischen Tagen auch ein weiteres Publikum Anteil an den Zeugen einer buntbewegten und schicksalsschweren Vergangenheit nimmt. Die Erinnerung an den heiß umstrittenen Boden mag zuerst den Gedanken an die Publikation angeregt haben, für den wir den verdienstvollen österreichischen Forschern aufrichtig dankbar sein müssen. Welche Fülle an architektonischen Denkmalen aus allen großen Epochen der Baukunst, beginnend mit der römischen, endend mit der reichgeschmückten des Barocks, Städte wie Aquileja, das in Trümmer geschossene Görz, Grado, Capo D'Istria, Pirano, Rovigno und andere verschließen, offenbart die hier niedergelegte Auswahl erst zum geringen Teil. Wundervoll steht die alte christliche Kunst mit Mosaiken, die denen von Ravenna in nichts nachgeben, neben den reichen gotischen Palastbauten venezianischen Charakters. Hier und dort drängt das Orientalische in Arabesken und fein gegliederten Kapitellen vielsagend hervor. Im ganzen aber ist es doch der Ausfluß der großen norditalienischen, speziell der venezianischen Kunstformen, die das Bild dieser Städte und ihrer Denkmale bestimmt haben.

Den Tafeln selbst haben die Bearbeiter einen knappen, wissenschaftlich gründlichen Text vorausgestellt, der die historischen Entwicklungslinien aneinanderreiht und in großen Umrissen die Kunstgeschichte der wichtigsten Bauten zusammenfaßt. In diesem Sinne sind der Basilika von Aquileja, dem Dome S. Guisto von Triest, dem Dome von Parenzo und dem zu Pola besondere Kapitel der Einleitung vorbehalten, die textlich noch von einem reichen Abbildungsmaterial gestützt sind. Anschließend an diese kunsthistorisch wertvollen Darlegungen gibt ein genauer Katalog, der jede einzelne Tafel beschreibt, alle kunstwissenschaftlich bemerkenswerten Hinweise mit Datierungen und den ikonographischen und historischen Belegen. Es ist gerade in diesem Abschnitte ein grundlegendes Material zusammengetragen, bei dem besonders dankbar auch die beigefügten Literaturnachweise begrüßt werden müssen.

Damit soll im großen der Charakter und der Wert dieser auch technisch wohlgelungenen Veröffentlichung angedeutet sein, die auch dann die Werke alter Kunst und ihrer Schönheiten auf die Nachwelt vererben wird, wenn das Schicksal selbst eine noch grausamere Zerstörung herauf zu beschwören gewillt wäre als sie bisher schon der heiteren Sonnenstadt Görz zuteil geworden ist.

Georg Biermann.

FRIEDR. WASMANN, Ein deutsches Künstlerleben, von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von Bernt Grönvold. Leipzig 1915. Insel-Verlag.

Nicht wer mit Vorurteilen konfessioneller Art sondern gerade wer ohne Vorurteile konfessioneller und sogar moralischer Natur die Folge von Handlungen und Geschehnissen objektiv betrachtet, welche den schlichten Lebenslauf dieses Künstlers bestimmen, wird seine Selbstbiographie unbefriedigt und unmutig zur Seite legen. Ein schwächlicher, energieloser Charakter, unklar über sich selbst und unklar über alle ernsten Fragen des

Denkens, gerade deshalb geneigt zu leichtfertiger Entscheidung, ist wie viele andere seinesgleichen zur katholischen Kirche übergetreten. Dieses einzige und höchste Ereignis seines bescheidenen Daseins, nicht etwa innerlich nach langen Zweifeln begründet oder aus äußerlichen Gründen gegeben und entsprechend eingeschätzt, sondern veranlaßt durch ein verständnisloses Lesen einer Lutherschen Vorrede, erhebt sich zu einer förmlich fanatischen Bedeutung, und von diesem Wunder der Konvertierung aus überblickt der Schreiber seine Jugendzeit in Hamburg, die Studien in Dresden und München und einen langjährigen Aufenthalt in Rom. Dadurch ist vor allem das Bild der Jugendentwicklung schief und unwahr geworden. Dadurch erscheint Wasmann zelotisch, beschränkt, kleinlich und gleichgültig. Dadurch endlich wird ein kaum zu erklärender Gegensatz zu der Reinheit und Freiheit seines künstlerischen Bemühens geschaffen, dessen Zeichen auch aus Wasmanns Betrachtungen zu erkennen wir begierig nach dem Buche gegriffen hatten, dessen Durchsicht von Seite zu Seite mehr enttäuschte. Wie anders Overbecks gewiß nicht immer sympathische Erscheinung, wie unendlich tiefer Runges problematische Mystik, wie freundlich die bejahende Romantik in Carl Gustav Carus' Schriften.

Haben wir zu viel erhofft, weil wir den Maler Wasmann so sehr lieben? Diese weichen Linien seiner ruhigen Landschaften, die von zarten Lufttönen und Lichtschwingungen getragen und gehoben werden, die holbeinisch klaren und schweren Striche seiner Bauern und Bäuerinnen, welche einen erstaunlichen Realismus mit einer psychologischen Beobachtungskraft ohne gleichen durchdringen. Wir sind seit einem Jahrzehnt, wo sie als die größte Überraschung und wohl einer der stärksten Eindrücke der Berliner Jahrhundertausstellung zu uns gesprochen haben, ihnen vertraut als dem Besten, was deutsche Landschaftsmalerei vermochte. Nun also ist ihr Schöpfer so undeutsch, besser so ungermanisch, daß es uns schöner scheint, es wäre sein Leben verrauscht und verschollen und nur seine Werke stünden uns gegenüber, damit wir vor ihnen uns einen anderen Friedrich Wasmann bilden möchten, eine Lichtgestalt mit klugen, sichtigen Augen, Fernstes zu erspähen und Innerstes zu gewahren begnadet.

Dem verdienstvollen Forscher zu Ehren Wasmanns wird es nicht genügen, wenn wir aus historischen Gründen zahlreiche Mitteilungen Wasmanns, besonders über den römischen Künstlerkreis, und die gelegentliche Lebhaftigkeit seiner Schilderungen aus demselben nachträglich hervorheben wollen. Denn diese sind die prinzipielle Ablehnung aufzuheben nicht imstande, mit welcher sich gewiß das ernstliche Bedauern verbindet, sie leider Bernt Grönvold nicht ersparen zu können, dem wir wie kaum einem zweiten für seine vorzüglichen Entdeckungen auf dem Gebiete der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts Dank schuldig sind.

Uhde-Bernays.

IX. Jahrgang, Heft XI.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158, zur Zeit im Heeresdienst. / In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. Dr. GEORG JAC. WOLF, München-Neuhausen, Aldringenstr. 7. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5[1]. In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Care of Mrs. Ch. F. Folsom, 114 Marlborough Street, Boston, Mass., U. S. A.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Verlag der weißen Bücher, Erik Ernst Schwabach, Leipzig

Deutsches Barock und Rokoko

Herausgegeben im Anschluß an die
Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst Darmstadt 1914
von Prof. Dr. **Georg Biermann**

Zwei Bände in Großquart mit 1350 Abbildungen und 32 Heliogravüren mit einleitendem Text und ausführlichem kritischen Katalog

Fürstenausgabe (numeriert 1—75) Bis auf wenige Exemplare vergriffen. M. 400.—
Buchausgabe . . . . . In Halblederbänden . . . . . M. 96.—

Inhalt des ersten Bandes, Text: Vorwort. Die Malerei von Georg Biermann. Die Plastik von Adolf Feulner. Die Miniatur von Albert Brinckmann. Die Silhouette von Anton Kippenberg.

Abbildungen: Ausstellungsräume im Darmstädter Residenzschloß. Die Malerei von 1650—1750: a) Der süddeutsche und österreichische Kunstkreis, b) Der norddeutsche Kunstkreis. Die Malerei des kirchlichen Barocks. Die Handzeichnungen. Das Porträt des künstlerischen und geistigen Deutschlands. Gold und Silber.

Inhalt des zweiten Bandes, Namen und Sachregister: Gemälde und Handzeichnungen von Georg Biermann. Porträtgalerie des künstlerischen und geistigen Deutschlands von H. Uhde-Bernays. Plastik von A. Feulner. Miniaturen von A. Brinckmann. Silhouetten von A. Kippenberg. Gold und Silber von Marc Rosenberg.

Abbildungen: Deutsche Malerei von 1750—1800: a) Die Bildnismalerei in Österreich und Süddeutschland, b) Die Bildnismalerei in Nord- und Mitteldeutschland, c) Deutsche Pastellisten, d) Landschaft und Stilleben. Schweizer Malerei von 1650—1800. Handzeichnungen. Plastik. Miniaturen. Silhouetten.

Aus den bisher erschienenen Besprechungen:

. . . . Was die wenigsten geglaubt haben, ist nun doch dargetan worden: Die Tradition der Kunst war in Deutschland nicht abgerissen, in das neunzehnte Jahrhundert hinein führte mehr als ein Faden, und vieles, was neuerworben schien, war doch Erbschaft darin. Es ist ein voller Sieg, den die Veranstaltung unter der Führung unseres Protektors sich erwarb; Professor Georg Biermann, ihr Leiter, hat sich damit nicht nur als ein Organisator von großen Fähigkeiten gezeigt, sondern auch der Geschichte deutscher Kunst einen Dienst geleistet, wie nicht mancher vor ihm. — Auch das Werk, wie es nun vorliegt, ist durchaus rühmenswert; man braucht es nur mit dem von der Berliner Jahrhundert-Ausstellung zu vergleichen, um seine Qualität zu bemerken. Es wäre nicht nur schade, sondern auch ein Schaden, wenn es unter der Ungunst der Zeiten litte; welcher Kunstfreund es besitzen kann, sollte es auch besitzen, dem Kunstkenner ist es unentbehrlich als ein Grundstein, auf den nun ein bedeutender Teil der deutschen Kunstgeschichte sich gründen muß. Wilhelm Schäfer,
in „Die Rheinlande", April 1915.

So ist denn trotz der Ungunst der Zeit, die auch die Vorbereitung dieses Werkes erschwert und gehemmt hat, das Denkmal der Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung mit nur unerheblicher Verzögerung vollendet worden und die Forschung erhält damit ein überaus schätzbares und ins künftige unentbehrliches Quellenwerk für die Geschichte der deutschen Kunst im 17. u. 18. Jahrhundert, dessen Bedeutung vor allem in der Fülle der in sauberen Abbildungen vereinigten künstlerischen Urkunden der Zeit liegt. Das Darmstädter Ausstellungswerk ist nicht, wie die Veröffentlichung über die Berliner Jahrhundert-Ausstellung vom Jahre 1906, als ein vollständiger Abbildungskatalog angelegt, doch sind etwa zwei Drittel der Schätze, die im Residenzschlosse zu Darmstadt 1914 vereinigt waren, in Illustrationen wiedergegeben . . . Es ist als ein bedeutsamer Landgewinn der deutschen Kunstforschung mit aufrichtiger Dankbarkeit zu begrüßen. Dr. Albert Dresdner,
„Monatshefte für Kunstwissenschaft", April 1915.

In demselben Verlag der Weißen Bücher erschien, von Georg Biermann herausgegeben, in zwei mächtigen Bänden ein prachtvolles Werk „Deutsches Barock und Rokoko". Wie damals durch die berühmte „Jahrhundert-Ausstellung" ganz Deutschland auf einen lang unterschätzten, lang verborgen gebliebenen Schatz an einheimischen Kunstgütern hingewiesen wurde, so ist durch die im vorigen Jahr in Darmstadt veranstaltete reiche Ausstellung von deutschen Kunstwerken des Barock und Rokoko ein überraschend wenig gekanntes, reiches Gebiet unserer Vergangenheit ganz neu an den Tag gebracht worden. Der Krieg unterbrach die unmittelbare Wirkung dieser gewaltigen Leistung. Ihr Wert bleibt dennoch, und die zwei großen Bände des Biermannschen Werkes mit unzähligen Bildern erhalten nicht nur das Andenken an die Leistung jener Ausstellung, sondern geben uns in ihrer durchdachten Ordnung und mit ihrem unglaublich reichen Stoff zum erstenmal eine genügende Vorstellung von einer wenig gekannten, lang unterschätzten Periode deutschen Kunstlebens. Herrlich, daß es mitten im Kriege in Deutschland möglich ist, ein solches Riesenwerk herauszubringen, das nirgends die Spuren der Not, der Hast, der Enge zeigt! Daß dies möglich ist, gehört zu den schönsten Beweisen für die Unzerstörbarkeit deutscher Arbeitstreue, deutscher Geistigkeit. Jede Kunstsammlung, jede größere Bibliothek muß diese Bände haben und muß sie möglichst oft und leicht dem Volk sichtbar und benützbar machen. Ein arg vernachlässigtes Kapitel der deutschen Kunstgeschichte ist plötzlich reich und lebendig geworden, die Folgen werden sich zeigen. Und wohl dem Lande, wo inmitten eines furchtbaren Krieges Gelehrte, Verleger, Arbeiter so ruhig und vollwertig eine Arbeit tun, die man sich sonst nur aus einem ungestörten Gefühl von Kraft, Reichtum und Behagen kann entstanden denken.

Hermann Hesse
in der Münchner Wochenschrift „Die Propyläen"
27. August 1915.

Prospekte durch jede Buchhandlung und den Verlag

Abb. 1. Kändel, Altar in Vigens, 1516 (nach Abguß)

Abb. 3. Rottweil, Lorenzkapelle Nr. 72. Aus Wangen (Amt Konstanz)

Abb. 2. Nürnberg, Germanisches Museum r. 381

Zu: JULIUS BAUM, JÖRG KÄNDEL UND DIE PARALLELFALTEN

Abb. 4. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Aus Oberliezheim

Abb. 5. Ottobeuren, Kloster

Abb. 6. Basel, Hist. Museum. Aus Chur

Zu: JULIUS BAUM, JÖRG KÄNDEL UND DIE PARALLELFALTEN

Abb. 7. München, Bayr. Nationalmuseum Nr. 1238. Aus Kaisheim

Abb. 8. Paris, Musée des Arts décoratifs

Zu: JULIUS BAUM, JÖRG KÄNDEL UND DIE PARALLELFALTEN

Abb. 9. Kändel, Altar aus Seewis. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum

Abb. 10. Kändel, Altar in Tinzen 1531—1535

Zu: JULIUS BAUM, JÖRG KÄNDEL UND DIE PARALLELFALTEN

Abb. 11. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Blareraltar

Abb. 12. Erfurt, Predigerkirche

Zu: JULIUS BAUM, JÖRG KÄNDEL UND DIE PARALLELFALTEN

STUDIEN ÜBER DIE DEUTSCHE KUNST

Von EMILE MÂLE

II. ROMANISCHE BAUKUNST.

Deutschland ist auf seine romanischen Kirchen stolz; es sieht in ihnen eine der edelsten Schöpfungen seines Geistes. Wer hat nicht bei einer Rheinfahrt die sich vom Abendhimmel abhebenden Silhouetten der Dome von Speyer, Worms, Mainz, mit ihren zwei Kuppeln, zwei Querschiffen und vier Türmen bewundert? Sie bieten der Phantasie einen geheimnisvollen Reiz, da sie nicht unseren Kirchen in Frankreich ähneln. Sie befremden: man könnte sie für zwei Kirchen halten, die an den äußersten Enden zu einer einzigen zusammengeschweißt sind; sie erinnern an den zweiköpfigen Adler des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Ihre Wucht ist durch Anmut gemildert, die oberen Teile der Apsiden sind durchbrochen und bilden einen eleganten, halbkreisförmigen Säulengang: eine reizvolle Erfindung und eine der glücklichsten in der Geschichte der Baukunst. Bis Köln trifft man diese leichten, luftigen Apsiden, die dem Rheintal so viel Poesie geben.

Das ist eine Kunst, die ein eigenartiges Gepräge zu tragen scheint. Wo fände man ähnliche Kirchen? Verrät sich hier nicht die schöpferische Kraft Deutschlands und fordert sie nicht zur Analyse heraus?

Aber die Eigenart ist nur scheinbar: eine aufmerksame Prüfung wird uns zeigen, daß alles, was uns an diesen Bauwerken originell dünkt, nicht eigentlich deutsches, sondern Lehngut ist.

Verweilen wir beim Dom von Speyer. Er weist eigentümliche Anordnungen auf, die man in keiner romanischen Kirche Frankreichs oder Italiens antrifft. Er hat zwei Querschiffe, eines am Eingang, das eine Vorhalle bildet, ein zweites vor dem Chor. An der Vierung jedes dieser Querschiffe erhebt sich eine Kuppel mit einem nach außen vorspringenden Turm; doch nicht genug daran: Jedes Querschiff ist mit zwei in den Winkeln aufgestellten Glockentürmen versehen, die die Kuppeln einrahmen.

Hat Deutschland das erfunden? Nein, sondern das karolingische Frankreich. Was uns am Dom von Speyer überrascht, sind keine Neuerungen, sondern Archaismen. Nicht weit von Abbeville, in Saint-Riquier, gab es zur Zeit Karls des Großen eine dem Speyerer Dom ähnliche Kirche. Die Abtei von Saint-Riquier, die damals Abtei von Centula hieß, wurde um 800 gegründet. Eine oft nachgedruckte, kostbare Zeichnung zeigt uns eine karolingische Kirche, so wie sie noch im 11. Jahrhundert, kurz vor ihrem Umbau, aussah. Einige Aufzeichnungen Angilberts sowie eines Chronisten des Klosters, namens Hariulfe, erläutern diese Zeichnung und verbürgen ihre Genauigkeit. Aus diesen Dokumenten geht hervor, daß die Kirche von Saint-Riquier zwei Querschiffe, eines am Eingang des Langschiffes, das andere vor dem Chor hatte. Die von den Querschiffen gebildete Vierung war von einer Kuppel oder einem Turm gekrönt; dazu gesellten sich zwei Glockentürme, die aus den Winkeln aufstrebten[1]. Die Kirche von Saint-Riquier mit ihren vier Glockentürmen, zwei Querschiffen und den zwei Mitteltürmen, hatte somit denselben Plan, wie später der Dom zu Speyer. Nun ahnen wir, weshalb dieser Plan, der uns heute so seltsam anmutet, zur Anwendung kam: unter jedem dieser Türme, die

(1) Der Künstler des 11. Jahrhunderts, der die Gesetze der Perspektive nicht kannte, hat nur einen dem Querschiff angesetzten Glockenturm dargestellt; man muß sich den zweiten durch den ersten verdeckt denken. Der Text beweist übrigens, daß zwei Glockentürme auf jedem Querschiff da waren.

sich über die Vierung der Querschiffe erhoben, befand sich ein Altar. Einer war dem Heiland, der andere St. Peter geweiht. Jeder dieser Türme war also eine ungeheure Monstranz, die schon von weitem den Altar ankündigte. Zwei Chöre, von je hundert Mönchen, sangen, der eine unter dem Turm des Heilands, der andere unter dem St. Peters; ein dritter Chor gruppierte sich um ein in der Mitte des Langschiffes aufgestelltes Bild der Kreuzigung. Eine dauernde Harmonie erfüllte die geweihte Stätte. So war die prachtvolle Kirche von Saint-Riquier zur Zeit der Karolinger.

Diese uns befremdenden Anordnungen waren in Gallien vielleicht uralt; feststeht, daß sie bei uns eher als in Deutschland auftraten. Die Kirche von Saint.-Riquier wurde um 800 erbaut, der karolingische Dom zu Köln 873 begonnen. Soweit wir nach einer Miniatur aus dem 11. Jahrhundert urteilen können, glich der Kölner Dom Zug um Zug der Kirche von Saint-Riquier; er hatte wie sie zwei Querschiffe, zwei Mitteltürme, vier Glockentürme; doch im 9. Jahrhundert gehörte Köln noch zu Gallien. Nach dem Jahre 1000 finden wir im Herzen Deutschlands eine Kirche im Stile derjenigen von Saint-Riquier. Die Michaeliskirche zu Hildesheim, 1001 von dem berühmten Künstler und Bischof St. Bernward begonnen, steht noch heutigen Tages, hat indessen im Laufe der Jahrhunderte mehrfach Verstümmlungen und wiederholte Umbauten erfahren. Durch Ausgrabungen und gründliche Studien ist es gelungen, den ursprünglichen Plan festzustellen.

Es ist ziemlich sicher, daß die Kirche zwei Querschiffe, zwei Mitteltürme und vier den Querschiffen angefügte Glockentürme besaß. Somit hat Deutschland von dem karolingischen Frankreich die Grundform dieses etwas seltsamen Stils erhalten und ist ihr treu geblieben bis ins 12. Jahrhundert. Jetzt wissen wir, wo wir das Urbild der großen Kirchen von Speyer, Worms, Mainz und Laach, der schönsten Deutschlands, suchen müssen. Gewisse Einzelheiten verraten eine merkwürdige Treue in der Vererbung der Formen. In Worms sind alle vier Glockentürme, die die Mitteltürme flankieren, rund wie in Saint-Riquier; in Laach und Mainz haben zwei diese Form.

Aber das ist nicht alles: es gibt eine Besonderheit, die man am Dom zu Speyer nicht findet, wohl aber in Worms, Mainz, Laach, Bonn und anderen deutschen Kirchen: der östlichen Apsis entspricht eine westliche, so daß das Langschiff an seinen beiden Enden in je eine Apsis mündet. So ist es wirklich eine Doppelkirche: sie hat weder Fassade, noch einen monumentalen Eingang; ob man sich ihr von der einen oder anderen Seite nähert, überall ist sie gleich. Sollten wir da endlich einer deutschen Erfindung gegenüberstehen? Auch das nicht.

Man hat lange Zeit angenommen, daß die Kirche von Saint-Riquier die gleiche Anordnung aufwiese und, wie sie zwei Querschiffe hatte, so auch zwei gegenüberliegende Apsiden gehabt haben müsse. Aber das war nur eine Vermutung, die von den Aufzeichnungen nicht bestätigt erscheint. Was wir in Saint-Riquier nicht antreffen, finden wir aber an anderen Kirchen Galliens. Die vor einigen Jahren in der Bretagne unternommenen Ausgrabungen haben Reste der alten Kirche von Saint-Servan zutage gefördert. Saint-Servan hieß einst Alethum; die aufgedeckte Kirche ist die von Aleth. Der Bau stammt aus dem 10. Jahrhundert und ist ein kostbarer Überrest karolingischer Baukunst in Frankreich: wie die romanischen Kirchen Deutschlands, weist er die Eigentümlichkeiten zweier gegenüberliegender Apsiden auf. Aber wir können noch weiter zurückgreifen. Schon im 5. Jahrhundert ließ der Bischof von Clermont, Namatius, eine Kirche mit zwei Apsiden errichten, wovon sich eine, berichtet Gregor von Tours, vorn (inante) d. h. an Stelle der Fassade befand.

Was bedeuten diese beiden Apsiden? Offenbar sollte das Grab eines Heiligen oder dessen Reliquien einen Ehrenplatz erhalten. Die Basilika des Namatius von Clermont ist den beiden Märtyrern Agricol und Vital geweiht; es ist sonach wahrscheinlich, daß jeder der Heiligen, deren Reliquien von Bologna herübergebracht wurden, in einer Apsis ruhte. Viele Beispiele, die wir hier nicht näher anführen wollen, beweisen, daß die westliche Apsis oft den Charakter einer Gruft hatte, in deren Mitte ein Grabmal stand.

Die Kirchen mit zwei gegenüberliegenden Apsiden kommen also schon sehr früh in Gallien vor; die Überlieferung pflanzte sich bis zum Ende der karolingischen Zeit fort. Augenscheinlich hat das zum Christentum bekehrte Deutschland die Anordnung der beiden gegenüberliegenden Apsiden den Kirchen Frankreichs entlehnt. Aus den karolingischen Klöstern Frankreichs empfing es damals seine Zivilisation.

Die Abteikirche von Fulda (wir kennen sie nur noch aus den Texten) zeigt uns das erste Beispiel eines großen Langschiffes, das an seinen äußersten Enden mit einer Apsis abschließt. Die Kirche in Fulda, um 800 begonnen, wurde 819 eingeweiht. In jenen fernen Zeiten war die Abtei in Fulda der eigentliche Mittelpunkt des religösen Lebens in Deutschland. Sie bewahrte die kostbare Reliquie, den Leib des heil. Bonifazius, des großen Apostels der Deutschen, den die heidnischen Friesen erschlugen. Das Grab des heil. Bonifazius bedeutet für Deutschland dasselbe, wie das des heil. Martin für Frankreich. Man kann sich leicht die Pracht der Kirche Fuldas und besonders das Vorhandensein von zwei Apsiden erklären. In der westlichen ruhen die Gebeine des heil. Bonifazius; ein in die Mauer des Halbrunds gemeißeltes Gedicht von Hrabanus Maurus verherrlichte den Apostel und sein Martyrium. So bewahrte denn die westliche Apsis in Fulda den Charakter einer Gruft.

Jahrhundertelang wurde diese Anordnung in Deutschland getreulich beibehalten. Doch findet sich in den zahlreichen Kirchen mit zwei Apsiden in der westlichen keine Grabstätte mehr. Die Künstler pflanzten also Formen fort, deren Bedeutung ihnen entschwunden war. Hier erscheint einer der auffälligsten Züge der deutschen Kunst des Mittelalters: die Unbeweglichkeit. Die Kunst ist erstarrt in der Ehrfurcht vor der Vergangenheit. Wie die französischen Baumeister unaufhörlich Neues schaffen, gibt der Deutsche bis zum 12. Jahrhundert nur die karolingischen Vorbilder wieder, worauf Frankreich schon seit langem verzichtet hatte. Deshalb überraschen uns heute diese altertümlichen Kirchen Deutschlands: sie sind wie erratische Blöcke aus einem anderen Zeitalter, wie vorsintflutliche Tiere, die unsere Phantasie anregen. Victor Hugo, mit dem Instinkt des Dichters, träumte von Karl dem Großen in den Kirchen am Rhein. Deutschland hat mit seinem heiligen Reiche beinahe bis zum 13. Jahrhundert von der steifen Nachahmung der karolingischen Welt gelebt. Seine Kirchen beweisen es. Sicherlich haben sie antike Größe, aber sie bezeugen nicht den erfinderischen Geist der Germanen.

Doch ist ein solches Urteil nicht allzu streng? Wenn Deutschland auch die allgemeine Anordnung seiner großen romanischen Kirchen entlehnt hat, hat es nicht deren Ausschmückung erfunden? Nein. Die reizenden offenen Galerien gehören ihm ebensowenig, wie die beiden Querschiffe, die beiden gegenüberliegenden Apsiden und die vier Türme; aber diesmal hat es von Italien geborgt.

Daß Italien diese kleinen halbkreisförmigen, im oberen Teil der Apsiden sich öffnenden Säulengänge erfunden hat, ist zweifellos. Man kann die Entwicklung dieses Motivs deutlich beobachten. Zunächst waren es einfache aneinandergereihte, offene Nischen, die an der Wölbung der Apsis einen düsteren Kranz bilden. St.-Ambrosius in Mailand,

dessen Apsiden bis ins 9. Jahrhundert zurückreichen, gibt uns das älteste Beispiel davon. Dieses Spiel von Licht und Schatten schien von so malerischer Wirkung, daß es unaufhörlich nachgebildet wurde. Die alten Kirchen von S.-Vincent in Prato und S.-Eustorge in Mailand, von Agliate in der Lombardei haben von Nischen gekrönte Apsiden. Aber genial war es, diese voneinander getrennten Nischen durch einen fortlaufenden Säulengang zu ersetzen. Die oberste Spitze der Apsis wird zu einer Miniatursäulenhalle. Teilweise ist dieser Gedanke schon gegen 1071 an der Kapelle des S.-Aquilino in Mailand verwirklicht; jedoch erst um 1100 beginnt die Herrschaft der zierlichen Säule, (in St.-Giacomo in Como). Die Lombardei schafft damit ein Wunderwerk, das ganz Italien entzückt. Bald schlingen sich Säulen gleich Girlanden um die Dome von Bergamo und Parma und die Kirche von Muirano. Sie treten in Lucca, Pisa, in Rom auf. Wie rührend ist die Anmut der Säulengänge an der Spitze der strengen Apsis von S. Giovanni und S. Paolo in der Einsamkeit des Coelius!

Lange bevor sie in Deutschland auftauchten, schmückten diese zierlichen Säulenhallen die italienischen Kirchen. Nach dem eigenen Eingeständnis der deutschen Altertumsforscher, sind sie in Deutschland nicht vor 1150 nachweisbar. Zum ersten Mal zeigt sie die Kirche von Schwarzrheindorf, Bonn gegenüber am anderen Rheinufer. Hier ist die Nachahmung Italiens auffallend: die Säulengänge schmücken nicht nur die Apsis, sondern verbreiten sich, wie es öfters in Italien vorkommt, auch über die unteren Mauerteile. Die Galerie an der Apsis des Doms von Speyer ist einige Jahre später entstanden, nach dem Brande von 1159, der einen Umbau der oberen Teile der Kirche erforderlich machte. Die Galerie der Apsis in Bonn stammt ungefähr aus derselben Zeit wie die von Speyer, da die Kirche 1169 vollendet wurde. Was die entzückenden Säulengänge der kölnischen Kirchen betrifft, so entstammen sie dem Ende des 12., ja dem Anfang des 13. Jahrhunderts. So beweisen die Daten deutlich Italiens Urheberschaft.

Die Nachahmung ist so vollkommen, daß man vermuten kann, die ersten dieser äußeren Galerien sind von lombardischen Meistern erbaut worden. Lange schon kannten die Norditaliener den Weg nach Deutschland. Bereits vor dem Jahre 1000 offenbart sich ihre Spur. Eine der auffälligsten Besonderheiten der norditalienischen Baukunst ist ein unaufhörlich wiederholtes Motiv, genannt lombardische Lisenen. An den äußeren Kirchenmauern streben in regelmäßigen Abständen schwach erhabene Streifen aufwärts, die oben durch kleine Bogen verbunden sind. Zu Beginn des 9. Jahrhunderts traten lombardische, durch Bogen verbundene Streifen an der Apsis von St.-Ambrosius in Mailand auf; doch sind sie in Italien schon viel älteren Ursprungs; man findet sie im 5. Jahrhundert am Baptisterium in Ravenna. Das Motiv wurde frühzeitig in der Lombardei heimisch; mehrere alte lombardische Kirchen weisen es auf, deren einzelne Teile bis ins 9. und 10. Jahrhundert zurückreichen. Im 11. und 12. Jahrhundert wird es gleichsam der Stempel, den die lombardische Schule ihren Monumenten aufprägt. Der Strahlenkreis der lombardischen Schule reicht soweit, als man die lombardischen Streifen antrifft: im Osten bis nach Dalmatien und Serbien; im Westen bis nach Catalonien. In Frankreich gewahrt man an den Kirchen des Rhône- und Saonetales, trotz ihrer Eigenart und ihres Abweichens von den italienischen Kirchen, manchmal die lombardische Lisene. Ihr Vorkommen allein verrät ein Zusammenwirken italienischer und französischer Arbeiter. Der einzige noch erhaltene Glockenturm von Cluny ist mit Lisenen verziert; eine, den Geschichtsschreiber entzückende Einzelheit, denn sie beschwört seinem geistigen Auge die Abteien Norditaliens herauf, die Cluny zu seiner Gefolgschaft machte, zumal die herrliche Priorei zu Pavia, wo die

Äbte von Cluny mit den deutschen Kaisern zusammentrafen und sie durch ihre moralische Größe zügelten. Die Provence, von der Italien so manches entlehnte, erhielt als Gegengabe die lombardischen Lisenen. Hier und da trifft man sie an den Ufern der Rhône und in den Alpen; so ist, in der Nähe von Arles, der Kirchturm von Saint-Trophime ein altehrwürdiges Zeugnis für das brüderliche Zusammenwirken Italiens und der Provence.

In Frankreich, bei unseren so erfindungsreichen und mannigfaltigen Schulen ist die lombardische Lisene eine Seltenheit, die nur dem Altertumsforscher auffällt. Nicht so in Deutschland.

Wenn der westliche Teil von St.-Pantaleon in Köln wirklich aus dem Jahre 980 stammt, so erscheinen damals und dort die lombardischen Streifen zum ersten Mal in Deutschland. So hatten denn schon vor dem Jahre 1000 die norditalienischen Bauleute, diese Wandergesellen, begonnen, die Alpen zu überschreiten und den Rhein hinunterzufahren. Im folgenden Jahrhundert zeigen sich die Lisenen an der Abteikirche von Limburg, an der Marienkirche von Reichenau und am Dom von Trier, und seither findet man sie überall. Ich glaube nicht, daß man in Deutschland eine einzige Kirche, einen einzigen Glockenturm aus dem 12. Jahrhundert nennen kann, dem nicht diese einförmigen Reliefbogen und Lisenen anhaften. Sicherlich waren es nicht lauter Lombarden, die alle Kirchen schmückten; sie haben wohl nur einige Modelle geliefert, die von den deutschen Künstlern bis ins Unendliche nachgeahmt wurden. Für diese gibt es nur ein dekoratives Motiv: die Lisene. Man ist verblüfft über diese Beharrlichkeit im Nachahmen. Vielleicht gibt es in der Geschichte der Kunst kein anderes Beispiel einer solchen Unfruchtbarkeit des Geistes, einer solchen Ohnmacht des Schaffens.

Was wir von den Lisenen sagen, gilt auch vom Würfelkapitell. Nichts ist einfacher als dieses; es ist eine auf vier Seiten zu einem Würfel zugeschnittene Halbkugel. Eine neuere Entdeckung hat bewiesen, daß die Würfelkapitelle in der Lombardei ganz alten Ursprungs sind. Ein 1905 in Lambrate aufgefundener Prunksarg des 4. Jahrhunderts, — heute im archäologischen Museum von Mailand befindlich, — hat eine Verzierung von Säulchen mit Würfelkapitellen. Wahrscheinlich hatten die Kapitelle der ältesten lombardischen Kirchen manchmal diese einfache Form. Gegenwärtig jeoch sind die ältesten uns bekannten Würfelkapitelle die in der Kirche St.-Abbondio in Como, deren Bau 1013 begonnen wurde. Diejenigen der Krypta in der Markuskirche in Venedig sind wohl etwas späteren Ursprungs. Das Würfelkapitell wurde in der Lombardei nur mit Maß verwendet. Beispiele davon finden sich in Bologna, Modena und anderswo. Im allgemeinen zogen die lombardischen Künstler reichere Formen vor.

Die fahrenden Künstler Oberitaliens trugen das Würfelkapitell in alle Lande. Es befindet sich z. B. in Dalmatien an der Galerie der Apsis von St.-Chrysogonus in Zara, einer genauen Kopie der Apsis der Kirche von St.-Marien in Bergamo.

Zu Anfang des 11. Jahrhunderts wurde durch die Lombarden in Deutschland das Würfelkapitell bekannt. Zum ersten Mal erscheint es in der, wenigstens zum Teil vom heiligen Bernward erbauten Michaeliskirche in Hildesheim; zwar nicht in der 1015 beendigten Krypta, sondern nur in dem oberen 1033 vollendeten Teil der Kirche. Die Würfelkapitelle von S.-Abbondio in Como sind, aller Wahrscheinkeit nach, einige Jahre älter als die der Michaeliskirche in Hildesheim. Der heilige Bernward hatte Italien gesehen, seine Kirchen bewundert, und so wird er wohl italienische Meister mit sich heimgenommen haben. Der Beweis dafür ist, daß die nach dem karolingischen Plan von Saint-Riquier aufgeführte Michaeliskirche im

Innern, wie man gleich sehen wird, lombardische Anordnungen hat. In einer Kirche, die italienischen Einfluß bezeugt, erklärt sich von selbst das Vorhandensein der Würfelkapitelle.

Auf keinen Fall also haben die Deutschen das Würfelkapitell erfunden. Vergebens wollten sie uns glauben machen, daß es von dem Holzkapitell der alten germanischen Baukunst — das noch kein Menschenauge gesehen hat — herstammt. Die vorhin erwähnte Auffindung eines Prunksarges mit Würfelkapitellen aus dem 4. Jahrhundert macht dem Streit ein Ende.

Der Ursprung des Würfelkapitells ist offenbar nicht in Deutschland zu suchen. Zwar könnte man beinahe irre werden, weil Deutschland mit dem Würfelkapitell ebensolchen Mißbrauch getrieben hat, wie mit den Lisenen. Zwei Jahrhunderte lang hat es unermüdlich alle Säulen damit gekrönt, entzückt von dieser steifen Geometrie. Während es in Frankreich nicht zwei sich gleichende romanische Kapitelle gibt und man sich ergötzt, aus ihnen bald ein Kapitel des Evangeliums, bald eines der Schöpfungsgeschichte herauszulesen, oder in ihrem Laubwerk nach versteckten Ungeheuern zu spähen, begierig alle ihre Geheimnisse zu erraten, und stets von neuem entzückt ist, bietet Deutschland nur den einem Halbkreis eingefügten Würfel dar und sieht darin den höchsten Gipfel der Kunst.

So haben denn die deutschen Kirchen all ihren Schmuck aus der Lombardei entlehnt: Lisenen, Würfelkapitelle, offene Galerien am Saum der Apsiden. Sogar die Nischen in der dreieckigen, über der Apsis aufstrebenden Mauer sind italienisch.

Aber das ist nicht alles; die lombardischen Meister haben noch einen viel tieferen Einfluß geübt; sie haben auch die innere Anordnung abgeändert. Wir haben gesehen, daß der Plan der deutschen Kirche bis zum 12. Jahrhundert karolingisch geblieben ist. Dennoch erfährt er in einzelnen Fällen eine Abänderung. Eine neue Symmetrie belebt das Kirchenschiff: eine runde Säule wechselt regelmäßig mit einem massiven viereckigen Pfeiler ab; manchmal folgen dem viereckigen Pfeiler auch zwei runde Säulen. In die Einfachheit des Säulenganges kommt mannigfaltigere Bewegung: es ist eine Reihenfolge stärker und schwächer betonter Taktteile, die etwas Musikalisches hat. Später, in den großen Kirchen des 12. Jahrhunderts, wechselt ein zusammengesetzter Pfeiler mit einem einfachen ab.

Natürlich haben die Deutschen nicht verfehlt, sich als die Schöpfer dieser neuen Symmetrie auszugeben; in der Erklärung von Ursprüngen haben sie stets viel Scharfsinn bewiesen. Renan bewunderte ihre Fähigkeit, die Dinge im Werdegang zu sehen, das punctum saliens zu erwischen. Aber wir sind von dieser Bewunderung zurückgekommen, denn, ob es sich um Ursprünge der Wortkunst oder der Bildkunst handelt, ihre Erklärungen fallen eine nach der andern in Nichts zusammen. Ihre Romane halten dem Tatsächlichen nicht stand und werden lächerlich.

Das Wechselspiel von Säulen und Pfeilern erklären sie also mit den Überlieferungen der alten germanischen Holzbauten. In den ältesten Kirchen waren alle Säulen von Holz; aber, da man bald bemerkte, daß die Säulen nicht stark genug waren, um allein die oberen Teile der Kirche zu tragen, so ersetzte man die Holzsäulen in Abständen durch steinerne Pfeiler. Die aus der Notwendigkeit geborene Symmetrie erlangte bald ästhetischen Wert. Man begriff ihre Schönheit. Der klassischen Kunst, deren Prinzip die ununterbrochene Reihe ist, stellte Deutschland die romantische Kunst, die aus der Gruppierung hervorgeht, gegenüber. Der Säulengang der antiken Basilika wurde durch die wechselvollere Travée der deutschen Kirche ersetzt. Damit erstand die mittelalterliche Kunst; hier offenbart sich der Geist des

Mittelalters, dieser Geist, der alles zerstückelt und doch wieder in einer höheren Harmonie zusammenfügt.

Heißt das nicht die Dinge prächtig zum größten Ruhme Deutschlands erklären? Tatsachen waren bald bei der Hand. Im Herzen des alten Germaniens, im Lande der sächsischen Kaiser, zu Gernrode im Harz und in Hildesheim, sieht man zum erstenmal Säulen mit Pfeilern abwechseln. Die Abteikirche von Gernrode wurde 961 vollendet, das Schiff der Michaeliskirche in Hildesheim nach 1015 begonnen.

Schade, daß eine bessere Kenntnis der Tatsachen dieses schöne System Lügen straft. Von den Westländern liefert nicht Deutschland das älteste Beispiel der abwechselnden Säulen und Pfeiler, sondern die Lombardei.

Erledigen wir zunächst die Kirche von Gernrode, deren Schiff, nach den deutschen Gelehrten, das erste bekannte Beispiel jener Abwechslung bietet. Rivoira, ein italienischer Altertumsforscher, hat vor einigen Jahren die Gernroder Kirche mit größter Aufmerksamkeit studiert und ist zu dem Schluß gekommen, daß nur einige Teile der äußeren Mauern bis ins 10. Jahrhundert zurückreichen. Das Innere wurde, wie die verschiedenen Materialien, die viel weiter vorgeschrittene Kunst und die Lage der Fenster im Verhältnis zur Travée beweisen, zu Anfang des 12. Jahrhunderts umgebaut. Erst aus dieser Epoche datieren die beiden Säulengänge des Schiffes mit abwechselnden Pfeilern und Säulen. Dieses Beispiel ist somit wertlos.

So ist das Schiff der Michaeliskirche in Hildesheim das älteste, das in Deutschland jene wechselnde Anordnung der Träger aufweist. Wohl mußte es nach einem Brande, zu Ende des 12. Jahrhunderts ausgebessert werden, aber es war nur eine Wiederherstellung; die ursprünglichen Pfeiler stehen noch an ihrem Platz, nur die Säulen zwischen den Pfeilern wurden erneuert. Hier ist ein Zweifel ausgeschlossen: das vom heiligen Bernward begonnene Schiff war durch die Abwechslung der Träger charakterisiert. Der Bau des Schiffes der Michaeliskirche konnte erst nach 1015, wo die Krypta vollendet wurde, in Angriff genommen werden. Nun, zu jener Zeit kannte Italien schon die Wechselfolge von Pfeilern und Säulen.

Nahe beim Bahnhof von Vicenza steht eine alte kleine Kirche, die der Reisende, der zu den Meisterwerken Palladios hastet, übersieht, und die doch eines der kostbarsten Denkmäler Italiens ist, oder vielmehr war[1]). Die Kirche von S.-Felix und Fortunat. Sie stammt, wie urkundlich erhärtet, aus dem Jahre 985, aber im 16. Jahrhundert wurde sie in so barbarischer Weise verstümmelt, daß sie jedes Interesse verloren zu haben schien. Eine aufmerksamere Prüfung ergab jedoch, daß drei Travées Reste aus dem 10. Jahrhundert waren, was der Charakter der Kapitelle klar beweist. Und mit Staunen bemerkte man, daß in diesem Teil der Kirche die Pfeiler und Säulen abwechselten. So wurde denn schon 985 in der Lombardei diese Wechselfolge angewendet. Es ist bezeichnend, daß die berühmtesten Architekturhistoriker der Baukunst in Deutschland nichts von dieser, von Cattaneo 1887 gemachten wichtigen Entdeckung verlauten lassen, die ihr ganzes System über den Haufen wirft. Es wurde offenbar, daß die Lombardei lange vor Deutschland diese regelmäßige Mischung von Pfeilern und Säulen kannte. Man weiß, daß die großen lombardischen Kirchen S.-Ambrosius in Mailand, S.-Michael in Pavia, S.-Zeno in Verona, der Dom von Modena u. a. m. uns im Schiff die Abwechslung der Träger zeigen: sie ist eines der Hauptmerkmale der lombardischen Kunst; jedoch reichen alle diese Kirchen nur bis ins 12. oder Ende des 11. Jahr-

(1) Man muß sagen „war", weil neuere Umgestaltungen alles weggeräumt haben, was an der Kirche von Interesse war. Wir haben zum Glück die von Cattaneo und Rivoira veröffentlichten Pläne und Zeichnungen und ihre genauen Notizen vor den letzten Umwandlungen.

hunderts zurück, und Deutschland konnte frühere Beispiele anführen! So schien der Vorrang ihm zu gebühren. Aber heute ist es erwiesen, daß die Lombarden nicht die Schüler der Germanen, sondern deren Meister waren. Jetzt ist alles erklärlich.

Übrigens hat auch die Lombardei den Stützenwechsel nicht ersonnen, sondern hat ihn vom Orient übernommen. Hier ist nicht der Ort, dem fernen Ursprung der lombardischen Baukunst nachzuspüren. Es genügt anzudeuten, daß schon im 5. Jahrhundert im Schiff der Demetriuskirche in Saloniki die Säulen in regelmäßigen Abständen durch Pfeiler ersetzt wurden. In Kleinasien und Syrien, wo sehr viel neue Formen entstanden sind, wird man wohl eines Tages die Herkunft dieses Verfahrens entdecken. Die Forscher melden bereits von einer außergewöhnlichen Kirche in der Gegend von Edessa, zu Resaffa; sie ist vollständig verfallen, doch sieht man noch deutlich die Säule mit dem zusammengesetzten Pfeiler abwechseln und glaubt Reste eines lombardischen Bauwerkes vor sich zu sehen; und dennoch ist die Kirche von Resaffa sicher vor der arabischen Invasion des 7. Jahrhunderts und zwar wahrscheinlich in der Zeit Justinians entstanden. Die Zukunft behält zweifellos weitere Entdeckungen vor; aber schon heute haben wir die Empfindung, daß die lombardische Kunst unter den Einflüssen des Orients geboren wurde. Die Skulptur gab uns einen Beweis dafür, einen zweiten könnte uns die Architektur geben, wenn wir Zeit und Muße hätten auf Einzelheiten einzugehen.

Es ist also wahrscheinlich, daß der Wechsel von Pfeilern und Säulen in der Lombardei sehr früh bekannt war; offenbar kann die kleine Kirche S.-Felix und Fortunat in Vicenza nicht der erste Versuch der neuen Kunst gewesen sein. Große und um vieles ältere Bauwerke dieses Stils sind wohl spurlos verschwunden. Im 10. Jahrhundert, als der Bau der Kirche von Vicenza begonnen wurde, muß die Anwendung der wechselnden Stützen schon sehr häufig gewesen sein, denn einige Jahre später drang sie nach Florenz, wo man sie in der Kirche San-Miniato findet. In Mittelitalien war der lombardische Einfluß ein sehr tiefgreifender: San-Miniato, um 1013 begonnen, ist eines der ältesten Beispiele. Nur wenige Reisende haben den Reiz dieser schönen Kirche mit den Marmorwänden nicht empfunden. Die Fassade mit ihren fünf großen Arkaden, ihren kannelierten Pilastern, ihrem tempelartigen Giebel, erweckt die Vorstellung eines lichtvollen Mittelalters, wo der Geist des Altertums wiederauflebt. Im Innern glaubt man ihn zu atmen: das geräumige Schiff, die weiten Abstände der Säulen, die breitgespannten Bogenwölbungen geben der Luft Leichtigkeit. Schon im frühen Mittelalter hatten die Italiener diese Vorliebe für den weiten Raum, die bei den Architekten der Renaissance zur wahren Leidenschaft wurde. San-Miniato hinterläßt somit einen Eindruck, wie ihn die lombardischen Kirchen niemals erwecken: man fühlt sich von einem anderen Geist umweht. Trotzdem ist diese im Innern zum Ausdruck kommende Symmetrie, die lombardische. Es ist nicht mehr der ununterbrochene Säulengang der antiken Basilika, wie in dem Dom zu Pisa; in San-Miniato folgt auf zwei Säulen ein aus vier Säulen gebildeter Pfeiler. Wir finden somit in Florenz, kurz nach dem Jahre 1000, den lombardischen Stützenwechsel und den zusammengesetzten Pfeiler der lombardischen Kirchen. Diese Gliederung des Kirchenschiffes ist so echt lombardisch, daß man sie genau so in S.-Zeno von Verona antrifft; aber in Verona sind die Verhältnisse weniger glücklich, der Stil ist strenger; man atmet nicht die feine Luft Toskanas.

Also, um 1013 wurde in Florenz ein Kirchenbau mit regelmäßig abwechselnden Trägern begonnen, während in Deutschland noch nichts derartiges bekannt war.

Der Bau des Schiffes der Hildesheimer Michaeliskirche kann, wie gesagt, erst nach der Vollendung der Krypta, d. h. nach 1015, angesetzt werden. Der heil. Bernward, der die Arbeiten leitete, war aus Italien zurückgekehrt, und die lombardischen Kapitelle in den Querschiffen deuten an, wo er die Arbeiter angeworben hatte. Somit hat das plötzliche Auftauchen der abwechselnden Träger in einer deutschen Kirche nichts Überraschendes für uns; das gemeinsame Urbild der so weit voneinander entfernten und in gewisser Beziehung doch so nah verwandten Kirchen St.-Michael von Hildesheim und San-Miniato von Florenz ist in der Lombardei zu suchen.

Ein so groß angelegtes Bauwerk wie die Hildesheimer Michaeliskirche mußte Schule machen; so ist es denn nicht erstaunlich, in den Nachbargebieten Kirchen anzutreffen, wo Pfeiler sich zwischen die Säulen schieben, wie in Quedlinburg, Drübeck und Goslar. Das alte Herzogtum Sachsen ist so recht das Land der Kirchen mit abwechselnden Trägern; die Deutschen meinten gar, es sei deren Wiege.

Übrigens drangen die lombardischen Meister und ihre Methode immer weiter in Deutschland ein. Ihrem Einfluß ist es zuzuschreiben, daß die Kirchen an dem Rheinufer und in den angrenzenden Provinzen abwechselnde Träger haben. Man kann genau den Weg dieser Meister verfolgen. Von Como gelangten sie über den Splügen und die Via Mala nach Zürich und Basel und fuhren rheinabwärts. Die im Jahre 1104 begonnene Kathedrale von Zürich hat rein norditalienischen Stil.

Schon von außen verraten es der Wandschmuck der Lisenen und die Glockentürme; im Innern erkennen wir sofort das Schiff von S.-Ambrosius in Mailand wieder: da ist derselbe Wechsel von starken und schwachen Pfeilern, derselbe Chor mit den weiten Bogen. Offenbar haben hier die lombardischen Meister geweilt. Vielleicht ist die Überraschung in Basel weniger lebhaft, weil die zu Ende des 12. Jahrhunderts begonnene Kirche schon gotische Formen aufweist. Doch braucht es nur einer kurzen Überlegung, um unter diesem neuen Gewande das Schiff von S.-Ambrosius in Mailand zu erkennen. Man findet den starken und schwachen Pfeiler wieder und vor allem die eigenartigen Doppelbogen der Chöre. Ein Blick auf die Kapitelle läßt uns Motive erkennen, die wir schon in Parma gesehen haben[1]).

Wir werden uns also nicht wundern, der lombardischen Symmetrie in den großen rheinischen Kirchen zu Speyer, Worms und Mainz zu begegnen und auch noch in ungezählten anderen Kirchen der Rheinprovinzen. Viele Kirchen im Elsaß haben diesen Stil, der sogar bis Belgien vordringt.

So haben die Lombarden Deutschland mit dem Wechsel des starken und schwachen Pfeilers bekannt gemacht, welches Motiv von den deutschen Baumeistern so oft wiederholt wurde, daß man es für den Ausfluß deutschen Geistes halten konnte. Aber hiermit nicht genug: die Lombarden bedachten Deutschland mit einem anderen Entwurfe.

In Köln gibt es eine sehr originelle Kirche: St.-Maria auf dem Kapitol. Der Grundriß des Mittelschiffes und der Seitenschiffe bietet nichts Besonderes, aber dieses Schiff führt zu einem geräumigen Chor von Kleeblattform. Vor sich, zur

(1) Die lombardische Schule drang noch auf einem anderen Wege nach Deutschland: über den Brenner. Er ging über Salzburg, dessen heute zerstörte Kathedrale lombardisch war. Die stark restaurierte Kirche von Reichenhall ist eine richtige norditalienische Kirche. Von Salzburg kamen die italienischen Meister nach Regensburg; das Portal von St.-Jakob, das reichste Süddeutschlands aus der romanischen Epoche, ist eine ihrer Schöpfungen. Ostwärts führte der Weg sie von Salzburg nach Wien. Die Kirche von Klosterneuburg (1114—1136) war in ihrer ursprünglichen Form eine Kopie von S.-Michael zu Pavia. Mâle.

Linken und zur Rechten hat man drei Halbkreise von edelstem Bau. Und dieser Adel wird noch durch drei Säulengänge vor den Halbkreisen erhöht, die ihnen klassische Schönheit verleihen. Aus welcher Zeit stammt diese Kirche? Aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Mit ihrer harmonischen Anordnung, ihrer beinahe klassischen Schönheit dünkt sie uns ein Phänomen. Sie hat in Deutschland keinen Vorläufer, und deshalb haben die deutschen Archäologen lange gelehrt, dieser einzig dastehende Chor erhebe sich auf den Grundmauern eines römischen Baues, des Kapitols von Köln; daher der klassische Charakter des Planes. Nichts schien natürlicher; doch haben neuere Ausgrabungen keine römischen Grundbauten unter dem Chor der Marienkirche des Kapitols ergeben. So blieb das Rätsel ungelöst.

Trotzdem ist es leicht aufzuklären, wenn man die Lösung außerhalb Deutschlands sucht. Wenn auch nicht in Deutschland, so gibt es doch in Italien Bauten, die der St.-Maria auf dem Kapitol gleichen. San-Lorenzo in Mailand ist der Ausgangspunkt; denn diese berühmte Kirche ist nicht, wie man bisher glaubte, ein römischer Bau, sie ist aus dem 6. Jahrhundert und aus derselben Epoche wie San-Vitale in Ravenna, mit welcher Kirche sie mehr als eine Ähnlichkeit hat. Der Grundriß von San-Lorenzo ist ein Meisterwerk der Harmonie: diese Kirche wird aus vier zusammengefügten Halbkreisen gebildet, deren jedem ein halbkreisförmiger Säulengang von vollendeter Schönheit vorgelagert ist. Das Gebäude ist demnach im wesentlichen eine weite, von Säulengängen umgebene und von einer Kuppel überdeckte Halle. Die wunderbaren Wölbungen, die tiefen Schatten und die Krönung mit flutendem Licht stempeln San-Lorenzo, trotz der Restaurationen, zu einem der schönsten Bauwerke Italiens. Leonardo da Vinci und San Gallo machten Studien daran; Bramante wurde hier zu seiner ersten Skizze der römischen Peterskirche begeistert. Ein Denkmal, das die Renaissance bis zu dem Grade bewunderte, konnte die lombardischen Architekten des Mittelalters nicht gleichgültig lassen. Im 10. Jahrhundert ahmten sie es beim Bau von San-Fedele in Como nach. Diese Kirche ist in den folgenden Jahrhunderten oftmals umgebaut worden, jedoch sind noch zwei der Halbkreise mit ihren Säulengängen erhalten; der dritte, wo sich der Chor befindet, ist verkleinert worden; der vierte wurde durch ein Schiff ersetzt. Aber es bleibt noch genug, um die Abstammung San-Fedeles unzweifelhaft erkennen zu lassen.

Jetzt errät man, wo das Vorbild von St.-Maria auf dem Kapitol zu suchen ist. Ihr ungewöhnlicher Plan konnte nur von einem lombardischen Baumeister herrühren. Wundert man sich, weshalb er der Kirche nicht die kreisförmige Gestaltung von San-Lorenzo in Mailand gab, und an Stelle des vierten Halbkreises ein Langschiff setzte, so ist darauf zu antworten, daß der Rundbau beinahe abgetan war, weil er sich den liturgischen Ansprüchen schlecht anpaßte. Wie wir gesehen haben, mußte der vierte Halbkreis in San-Fedele zu Como durch ein Schiff ersetzt werden. Später, als die Italiener über dem Kleeblatt des Chors Kuppeln errichteten, (wie in der Kathedrale von Florenz oder im Dom von Como) fügten sie immer ein Schiff zu den drei Halbkreisen. Sogar im Petersdom selbst, wo Bramante am Knotenpunkt der vier Halbkreise eine Kuppel aufsetzen wollte, mußte er auf diesen Traum, der die Kuppel zu einem Wunderwerk gemacht hätte, verzichten und ein Langschiff dafür bauen.

Kurz: Trotz ihres Langschiffes ist St.-Maria auf dem Kapitol, Kölns merkwürdigste Kirche, nur eine offenbare Nachahmung von San-Lorenzo in Mailand.

Sie stammt aus dem Jahre 1065. Über ein Jahrhundert später baute man in

Köln zwei andere Kirchen; Groß St.-Martin und die Apostelkirche, deren Grundriß dem der Marienkirche sehr ähnelt. Die Schiffe beider endigen in kleeblattförmige Chöre, die jedoch keine Säulenhallen vor ihren Halbkreisen haben. Diese vereinfachten Formen haben ihr Vorbild in der Lombardei. Schon frühzeitig trifft man in Italien diese kleeblattförmigen oder dreichörigen Kapellen, wie sie genannt werden, an. In Rom finden wir welche über den Katakomben. Die Lombarden übernahmen das Erbe dieses eleganten Grundrisses, den man z. B. auch in den zwei Kirchen von Gravedona am Comersee vorfindet und verbreiteten ihn auf ihren Wanderungen durch Europa. Es ist interessant, diesen Plan in Frankreich, in der Languedoc, wo die lombardischen Meister mehrfache Spuren ihres Aufenthaltes hinterließen, wiederzufinden. Die Kirche des St.-Martin von London, im Département Hérault, ist ganz lombardisch dekoriert und hat einen kleeblattförmigen Chor; das kann kein Zufall sein. Übrigens beweist eine Handschrift, daß der Grundriß mit dem Kleeblatt im Mittelalter als ein lombardischer Plan betrachtet wurde. Die Chronik der alten Abtei von Rolduc, im Limburgischen, enthält einen Satz, der für uns von unschätzbarem Wert ist. Wir erfahren daraus, daß die Abteikirche von Rolduc zu Anfang des 12. Jahrhunderts von zwei Mönchen aus Rolduc begonnen wurde. Wörtlich lautet er: „Construxerunt cryptam, jacientes fundamentum monasterii[1]) scemate longobardino." .... „Sie bauten eine Krypta und legten den Grund zu der Kirche nach einem lombardischen Plan." Heute noch sind Kirche und Krypta von Rolduc erhalten. Krypta und Chor sind nach dem Kleeblattsystem aufgeführt; das Schiff ist durch den Wechsel des starken und schwachen Pfeilers charakterisiert. Es ist eine rheinische Kirche, deren Grundriß dem der Apostelkirche in Köln ähnelt; doch hütet sich der Chronist, die Kirche von Rolduc eine deutsche zu nennen, er nennt sie eine lombardische. Dies kostbare Zeugnis entscheidet die Frage. So steht es denn für uns fest, daß der Kleeblattgrundriß lombardisch ist. Aber der Text gibt uns noch reichere Aufschlüsse: er gestattet uns nochmals zu bekräftigen, daß der Wechsel starker und schwacher Pfeiler lombardischen Ursprunges ist. So findet sich denn alles, was uns die Beobachtung gelehrt, durch diese Handschrift bestätigt.

Die nach dem Kleeblattgrundriß erbauten berühmten Kirchen Kölns, deren Schönheit wir nicht leugnen, zeugen nicht mehr als die anderen zu Gunsten des germanischen Geistes; auch sie entspringen lombardischer Erfindung[2]).

Man sieht, wie sehr Deutschland der Lombardei verpflichtet ist! Alles, was uns bisher in deutscher romanischer Kunst karolingisch geschienen, hat sich als lombardisch erwiesen. Mindestens zwei Jahrhunderte lang währte der Einfluß der norditalienischen Meister.

Der Dank dafür ist bekannt. Diesen erfinderischen, kunstbegabten Städten der

(1) Es ist wohl überflüssig zu bemerken, daß monasterium im lateinischen jener Zeit nicht das Kloster, sondern die Klosterkirche bezeichnete. Mâle.

(2) Eine Besonderheit, die hier erwähnt werden muß, liefert den Schlußbeweis für den lombardischen Ursprung des kleeblattförmigen Chors der Kirchen der heil. Apostel und von Groß St.-Martin. Wie bei der Apostelkirche, so bemerkt man bei St.-Martin in zweien der Halbkreise eine Reihe kleiner Apsiden, die in die Mauern wie Nischen gegraben sind. Man sieht sie nicht von außen. Dieses weit zurückreichende Verfahren ererbten die Lombarden vom Altertum. Zahlreiche Beweise hierfür liefern die Baudenkmäler der Lombardei; es genüge, die kleinen in die Rundmauer des Baptisteriums von Parma gehöhlten Apsiden, oder die der Chormauer von St.-Sophia in Padua anzuführen. Das Vorhandensein ähnlicher kleiner Apsiden in den Kirchen von Groß St.-Martin und Apostеln gibt einen zweiten Beweis, daß die Chöre der beiden Kirchen lombardischer Auffassung sind. Mâle.

Lombardei wollte Friedrich Barbarossa die drückende deutsche Herrschaft aufzwingen. Das Widerstand leistende Como wurde zerstört. Mailand verteidigte sich drei Jahre lang gegen die Belagerer, doch mußte sich die tapfere Stadt schließlich ergeben. Sie wurde von Viertel zu Viertel methodisch geplündert; dann verbannten die Deutschen die Einwohner ohne Gnade und setzten die Stadt, die ihnen so viele Meister geschenkt und ihnen soviele Ideen gegeben, in Brand.

Wenn an dem Tage ein italienischer Künstler gewagt hätte, sich zu beklagen, hätte er sicher seinen deutschen Doktor gefunden, der ihm geantwortet hätte, wie der Wagner in Renans „Suite de la Tempête": „Ihr Italiener, alle, wie ihr da seid, seid keine Künstler, denn euch fehlt die Ästhetik!"

III.

Das am schwersten zu lösende Problem der romanischen Baukunst war die Wölbung. Schon im 11. Jahrhundert werden in einigen französischen Provinzen durchweg gewölbte Kirchen aufgeführt. Burgund zeichnet sich durch seine Kühnheit aus; schon 1088 begann der heil. Hugo in Cluny eine gewaltige Kirche zu bauen, wo Mittelschiff sowohl als Seitenschiffe überwölbt waren. In keinem Lande Europas fände man zu dieser Zeit Ähnliches: von allen Nationen des Westens verstand Frankreich allein das Problem der gewölbten Kirche zu lösen. Hier hat die Lombardei keinen Anspruch. Die erste gewölbte Kirche Norditaliens, S.-Ambrosius in Mailand, war dazu erst kurz vor 1145 geworden, dank dem französischen System des spitzbogigen Kreuzgewölbes. Die Wölbungen der lombardischen Kirchen sind nicht romanisch, sondern gothisch, so spät erscheinen sie. Vermutlich durch die Beziehungen zur Provence, wo die Spitzwölbungen ziemlich früh auftraten, hat die Lombardei das französische System kennen gelernt.

Wenn die schöpferische Lombardei das Problem des Gewölbes nicht zu lösen vermochte, so konnte es Deutschland erst recht nicht. Alle romanischen Kirchen waren mit einfachem, sichtbarem Gebälk oder mit einer Holzdecke gedeckt. Diese traurige Wahrheit kränkte den deutschen Dünkel. Deutschland mußte zur Lösung des Wölbungsproblem beigetragen, es mußte etwas Großes geleistet haben. Seine Archäologen wußten auszuklügeln, daß die Dome zu Speyer und Mainz, die Heinrich IV. zwischen 1080 und 1100 erbauen ließ, schon von Anfang an gewölbt waren, so daß zur selben Zeit, wo in Frankreich die Kirche von Cluny im Bau war, Deutschland noch Kühneres unternahm, indem es Wölbungen von 15 Meter Weite über die Schiffe seiner Kirchen spannte.

Es gab keinen Beweis für diese Behauptung; doch wurde sie von den deutschen Gelehrten wie ein Dogma aufgenommen. Merkwürdig, wie bei ihnen der Nationalstolz die Urteilsfähigkeit beeinträchtigt! Die französischen Archäologen zeigten sich ihnen gegenüber im allgemeinen zu leichtgläubig. Nur Herr v. Lasteyrie weigerte sich, die von der deutschen Gelehrtenwelt vorgebrachten Daten anzunehmen. Jüngst kam der italienische Archäologe Rivoira, der den Kathedralen von Speyer und Worms eine eingehende Untersuchung gewidmet hat, zu dem Schluß, daß keine der beiden Kirchen zur Zeit Heinrichs IV. Wölbungen gehabt haben kann. Man wird seiner Meinung sein, wenn man ihn gelesen hat.

Wenn man den Dom zu Speyer unvoreingenommen prüft, so bezeugt er gerade das Gegenteil von dem, was man von ihm behauptet; unter dem Vorwand, daß die Pfeiler des Schiffes von hohen eingebundenen Säulen flankiert waren, glaubten die deutschen Archäologen behaupten zu können, daß das Schiff von Anfang an gewölbt war. Ihnen zufolge konnten die Säulen keinen anderen Zweck haben, als

die Gewölbe an ihren Ausgangspunkten zu tragen. Der gesunde Menschenverstand widerlegt diese Vermutung. Wie kann man nur denken, bemerkt ganz richtig Rivoira, daß die damaligen 15 Meter breiten schweren Kreuzgewölbe auf diesen dünnen Säulchen ruhen konnten? Sie hätten nur gerade ausgereicht, das Gebälk zu tragen. Das ist so wahr, daß man später, als man den Dom wölben wollte, genötigt war, nach je zwei Pfeilern die Säulen umzuformen und ihre Stärke mittels eines hohen Pilasters zu verdreifachen. Erst dann war es möglich, die Kreuzgewölbe darauf ruhen zu lassen. Wann wurden diese Umbauten vollzogen? Zweifellos nach dem Brande von 1159. Die Kapitelle der Säulen, die erneuert wurden, um das Gewölbe zu tragen, haben den Charakter des 12. Jahrhunderts.

Als im Jahre 1106 die sterbliche Hülle des vom Papst Gregor VII. in Bann getanen Kaiser Heinrich IV. ohne Ehrenbezeugungen in einer Kapelle des Speyerer Doms beigesetzt wurde, hatte das Kirchenschiff nur eine einfache Balkendecke wie die italienischen Basiliken; erst ein halb Jahrhundert später erhielt der Dom durch die Wölbung das Aussehen einer französischen Kirche.

Ermangelte nun der Dom in Speyer zu Anfang des 11. Jahrhunderts einer Wölbung, so ist kein Grund, eine solche bei dem von Mainz anzunehmen. Das Vorhandensein der hohen, sich jedem dritten Pfeiler anschmiegenden Säulen ist ein Argument, das in Mainz nicht mehr Wert hat, als in Speyer. Diese Säulen sind dort ebenso dünn und ebensowenig geeignet, das Kreuzgewölbe zu tragen. Ganz ähnliche Säulen wie die von Mainz, sieht man in dem Schiff von Jumièges in Frankreich. Nun wissen alle Archäologen, daß das Schiff von Jumièges niemals gewölbt war und die hohen Säulen nur das Gebälk unterstützten.

Übrigens belehrt uns eine von Rivoira ins rechte Licht gesetzte Urkunde, daß der Dom zu Mainz 1137 abbrannte[1]). „Er brannte, sagt der Chronist, mit der prächtigen Bedachung ab, die der Bischof Adalbert hatte errichten lassen", „quod ipse magnifico tecto munierat". Was ist unter dem prächtigen Dach zu verstehen? Es konnte nur ein sichtbares Gebälk sein, das den Dachstuhl stehen ließ, wie in San-Miniato zu Florenz; aber die Hauptträger des Gebälkes waren, wie es mitunter vorkam, mit Gold und lebhaften Farben geziert, was das der Gesamtbedachung gegebene Beiwort „prächtig" erklärt. So hatte also der Dom zu Mainz 1137 noch kein Gewölbe und erhielt es auch nicht vor Ende des 12. Jahrhunderts, denn er brannte noch zweimal ab, in den Jahren 1160 und 1190, was uns vermuten läßt, daß er selbst damals nur ein Balkendach hatte. Die jetzigen Wölbungen sind gotisch und nach dem Brande von 1190 in französischer Manier aufgeführt. Die im Schiff angewandten Säulen, die für Kreuzgewölbe nicht ausgereicht hätten, konnten unschwer die leichten Spitzbogen des gotischen Gewölbes tragen.

Die Schlußfolgerung ist, daß Deutschland keineswegs an dem großen Problem des Gewölbebaues mitgearbeitet, und Frankreich allein es zu lösen verstanden hat.

Wann und woher hat Deutschland das Gewölbe übernommen? Das wird uns seine älteste gewölbte Kirche, die in Laach, lehren. In der Eifel, einem sonderbaren, vulkanischen, mit Lava und Schlacke bedeckten Lande, einer Art Auvergne, erhebt sie sich am Rande eines ungeheuren in einen See verwandelten Kraters. Von außen bewahrt sie die Silhouette der karolingischen, doppelquerschiffigen Kirchen vom Rhein; ihre beiden gegenüberliegenden Apsiden, die zwei Kuppeln und vier Glockentürme, alle diese Formen tragen, gleich der umgebenden Landschaft, die Phantasie weit in die Vergangenheit zurück. Trotzdem reicht die Kirche von

(1) Annales Palidensis, Monumenta Germaniae.

Laach nur bis ins 12. Jahrhundert; eine Urkunde meldet, daß sie 1156 eingeweiht wurde. Wenn man ihre Schwelle überschreitet, ist man überrascht, sich im Schiff einer französischen Kirche zu befinden; außer einigen Würfelkapitellen erinnert nichts an Deutschland. Die Travées sind nicht quadratisch, sondern rechteckig; die lombardische Symmetrie des starken und schwachen Pfeilers ist verschwunden; endlich ist das Schiff mit einer Reihe durch Pfeilerbogen getrennter Rippengewölbe gedeckt. Man erinnert sich sogleich an die Kirche von Vézelay, die genau denselben Plan hat. Aber es fehlt in Laach alles das, was die Schönheit von Vézelay ausmacht: die Weite, das Gefühl der Erhabenheit und gleichzeitig die Feinheit des Details. Man hat nicht den unvergleichlichen Eindruck wie in Vézelay, wenn man durch die geöffnete Pforte das große Schiff erblickt. Laach ist die plumpe Nachahmung eines Meisterwerkes, doch immerhin auffallend. Sie erklärt sich mühelos aus dem Umstand, daß Laach sowohl als auch Vézelay dem Orden von Cluny angehörten. Da die Kirche von Vézelay nach dem Brande von 1120 neu erbaut wurde, so können das Schiff von Laach und seine Gewölbe erst lange nachher, gegen 1140 oder 50 entstanden sein. Nichtsdestoweniger sind sie die ältesten, die Deutschland anführen kann; und man ersieht daraus klar, daß ihm der erste Gedanke zu einer gewölbten Kirche aus Burgund kam.

Das Beispiel der Kirche zu Eberbach ist nicht minder bezeichnend. Sie erhebt sich zwischen Mainz und Bingen, inmitten der Rebhügel des Rheins. Ihr großes Schiff ist von einem Kreuzgewölbe überdeckt, das älter ist als das von Laach. Aber was ist diese Kirche von Eberbach? Wenn wir es auch nicht aus der Geschichte wüßten, würde uns ein einziger Blick auf den quadratischen Chor und die sechs ebenfalls quadratischen Kapellen des Querschiffes den Zisterzienser Ursprung verraten. Das Gewölbe der Kirche von Eberbach ist demnach, wie das von Laach, burgundischer Herkunft. Burgund hat von allen unseren Provinzen am liebsten Kreuzgewölbe zur Überdachung angewendet. Der so echt burgundische Zisterzienser Orden hat noch vor dem gotischen Spitzbogengewölbe das Rippengewölbe außerhalb Frankreichs verbreitet.

Die erste von den Zisterziensern in Italien erbaute Kirche, Fossanova, hat Kreuzgewölbe. So unterliegt es keinem Zweifel, daß das Kreuzgewölbe der Zisterzienser Kirche von Eberbach burgundisch ist.

In der Anfangsepoche des deutschen Gewölbes finden wir immer Burgund wieder. Aber Deutschland vermochte nicht, den ihm von Frankreich gegebenen neuen Gedanken weiterzuentwickeln. Die mit Kreuzgewölbe überdeckten Kirchen nach romanischer Manier sind äußerst selten; ich weiß nicht, ob man mehr als zehn aufzählen kann. Und doch paßt gerade das Kreuzgewölbe zur deutschen Kirche: die lombardische Symmetrie des starken und schwachen Pfeilers bedingt im Schiff quadratische Travées, die ein Kreuzgewölbe zu erfordern scheinen. Tatsächlich machten die deutschen Architekten so selten Gebrauch von ihr, weil sie ihren wahren Charakter nicht begriffen. Sie wußten gegen den ungeheuren Druck des romanischen Gewölbes nur durch die Stärke der Mauern anzukämpfen: der Kraft stellten sie die Masse entgegen, ein echt deutsches Verfahren, wenn es überhaupt eines war. Sie hatten nicht, wie unsere Architekten, den Scharfsinn, von außen, genau an den Punkten, wo der Druck sich geltend machte, Strebepfeiler anzubringen.

Die Deutschen fuhren also fort ihre Kirchen mit sichtbarem Gebälk oder einer Holzdecke zu überdachen, und wer weiß, wie viele Jahrhunderte sie dabei geblieben wären, wenn Frankreich nicht die herrlichste aller Wölbungen, die Spitzbogenwölbung erfunden hätte. Sie gelangte zu ihnen gegen Ende des 12. Jahrhunderts, und

damals erst wurden ihre romanischen Kirchen beendigt. Die Dome zu Worms und Bonn, die Kirchen Kölns, alle erhielten sie das aus Frankreich stammende neue Gewölbe.

IV.

So gab Burgund Deutschland das Vorbild einiger im 12. Jahrhundert errichteten romanischen Gewölbe. Wenn Deutschland manchmal mit der karolingischen Überlieferung der beiden gegenüberliegenden Apsiden brach, wenn es hie und da seinen Kirchen wirkliche Fassaden gab, so verdankt es dies wieder Burgund.

Burgund aber ist Cluny. Es gibt im Mittelalter nichts Großartigeres als Cluny: seine Größe ist so erhaben, daß man sie bisher mehr ahnt als begreift. Clunys Rolle war der rastlose Kampf, um die Kraft durch den Geist zu bändigen: als sich der deutsche Kaiser in Canossa vor Gregor VII., dem ehemaligen clunyazenser Mönch beugte, beugte er sich vor dem Geiste Clunys.

Die großen Äbte von Cluny waren von hoher Kultur und liebten die Kunst leidenschaftlich. Sie hätten nicht, wie der heil. Bernard, die Schönheit verachtet; „die schönen Dinge", sagt einer von ihnen, „sind eine Vorahnung des Himmels". Merkwürdig, der heil. Odilon, in seinem „Leben des heil. Mayeul" macht diesem seine Schönheit sogar zum Verdienst. Wie hätten also diese Männer nicht der Architektur alle Sorgfalt angedeihen lassen, sie, die in Rhythmus, Symmetrie und Zahl den Geist Gottes offenbart glaubten?

Die zweite Kirche von Cluny, die vom heil. Mayeul im Jahre 981 erbaut und von seinem Nachfolger, dem heil. Odilon ausgeschmückt wurde, bietet eine Disposition von höchstem Interesse. Die Fassade war von zwei Türmen eingerahmt, und hinter dieser Fassade, vor der eigentlichen Kirche, öffnete sich eine zweistöckige Vorhalle. 1088 wurde die Kirche des heil. Mayeul zerstört und durch die große Basilika des heil. Hugo ersetzt; aber wir haben von ihr eine kurze Beschreibung in den „Gebräuchen" von Farfa, einer italienischen Abtei aus dem Orden von Cluny[1]).

Die Beschreibung schließt jeden Zweifel aus: die beiden Fassadentürme und die Vorhalle sind darin ausdrücklich erwähnt. So bietet denn schon im 10. Jahrhundert die Kirche von Cluny diese großartige Anlage einer von zwei Türmen eingerahmten Fassade. Dadurch erhielt die Kirche eine drohende Majestät, eine Erhabenheit, die Ehrfurcht, ja beinahe Furcht einflößt. Die beiden Türme, die den Heiligen Michael und Gabriel geweiht zu sein pflegten, scheinen wie zwei Erzengel über der Tür des Heiligtums zu wachen. Im 11. und 12. Jahrhundert wurden diese Fassadentürme in Burgund eines der Hauptmerkmale der großen clunyazinser Kirchen; man sieht sie, oder vielmehr sah sie, in Paray-le-Monial, in Vézelay, in Souvigny, in La Charité, in Cluny selbst, in der vom heil. Hugo erbauten Kirche.

Als der Orden von Cluny sich in Deutschland verbreitete, machte er dort auch die von Türmen umrahmte Fassade bekannt. Die deutschen Baumeister hatten derartiges noch nicht gesehen.

Der Mittelpunkt der Einflußsphäre von Cluny in Deutschland war das Kloster von Hirsau, an der Grenze Schwabens. Der Abt Wilhelm, der es von 1069 an

(1) Man hat lange geglaubt, daß dieses Kapitel der „Gebräuche" von Farfa die Vorschriften des Abtes von Cluny wiedergibt über die Art, wie die Kirchen uud Klöster des Ordens gebaut werden müssen; aber die Auffindung einer neuen Handschrift mit abweichendem Text (Monumenta Germaniae, Band XI, Seite 544) läßt erkennen, daß die betreffende Stelle eine Beschreibung der Mutterabtei von Cluny darstellt, so wie sie zu Anfang des 11. Jahrhunderts aussah. Dadurch hat das Dokument noch bedeutend an Interesse gewonnen. Mâle.

leitete, empfing die Regel von Cluny und machte sich dessen Geist zu eigen. Seine Abtei wurde eine Kunstschule; wie in Cluny gab es Laienbrüder, die Maurer Zimmerleute und Bildhauer waren. Diese Arbeiter-Mönche trugen zur Errichtung vieler Abteien bei, die sich an Hirsau anschlossen. Daher die auffallende Ähnlichkeit zwischen weit voneinander entfernt liegenden Kirchen. In den Tochterklöstern Hirsaus findet man überall die Anlage der Mutterabtei.

Was war das für eine Anlage? Die beiden Kirchen der Abtei von Hirsau sind heute Ruinen, jedoch ist aus den Überresten ersichtlich, daß sie eine von zwei Türmen eingerahmte Fassade hatten. Die größere Kirche hatte außerdem eine Vorhalle, die sich zwischen den Türmen öffnete. Die Nachahmung Clunys ist augenscheinlich. Man muß hinzufügen, daß die große Kirche in Hirsau wie die in Cluny den Heiligen Peter und Paul gewidmet war.

Diese neue Grundform der Fassade verbreitete sich ebenso schnell, wie die Ordensgesellschaft von Hirsau selbst. Man begegnet ihr zunächst in Thüringen und in Sachsen, in Paulinzelle, in Bürgelin, im Dom von Halberstadt. Dann in Süddeutschland, in Heidenheim, Anhausen, in der Michaeliskirche von Bamberg. Es wäre ermüdend, alle Tochterkirchen Hirsaus aufzuzählen, die diese Besonderheit haben. Viel interessanter ist der Hinweis, daß Hirsaus Einfluß sich auch auf Kirchen erstreckte, die nicht aus der Ordensgesellschaft hervorgingen. Auf die karolingische Überlieferung der beiden gegenüberliegenden Apsiden verzichtend, erhielten die Kathedralen jetzt eine wirkliche von Türmen eingerahmte Fassade. Der Dom von Konstanz, 1089 erbaut, gehört zu den ältesten Beispielen. Erwähnenswert ist, daß der Erbauer und Bischof ein ehemaliger Hirsauer Mönch war. Die Kathedrale in Freising in Bayern, die in Brixen in Tirol hatten ebensolche Fassaden wie die von Konstanz. Von nun an erstanden in allen Gegenden Deutschlands derartige Kirchen.

So tiefgreifend war der von Hirsau vermittelte Einfluß Clunys. Cluny lehrte Deutschland, was eine organische Fassade ist. Eine Lehre, aus der Deutschland übrigens so wenig Nutzen gezogen hat, wie aus der burgundischen Wölbung. Es verstand eben nicht, sich den Gedanken Clunys zu eigen zu machen. Wohl erbaute es viele von Türmen eingerahmte Fassaden, aber diese ehrbaren Fassaden haben wenig Betonung, wenig Schwung. Wagerechte Linien herrschen vor, so daß die Türme nicht aus dem Grund hervorzustreben scheinen, sondern auf dem Bauwerk ruhen wie auf einem Sockel. Von solcher Fassade konnte man nicht viel erwarten; Deutschland hat nie verstanden, das darin versteckte Prinzip der Erhabenheit zu entdecken.

Das war wiederum Frankreichs Verdienst. Sehen wir, was aus der von Türmen umrahmten Fassade in der Normandie wurde. Die Fassade von Jumièges ist noch sehr streng gehalten; aber die beiden Türme erheben sich von unten auf mit solcher Wucht und steigen so hoch empor, daß man schon die Kunst der Zukunft ahnt. Saint-Etienne in Caen zeigt einen weiteren Fortschritt; die weniger erhöhte Fassade gibt den Türmen etwas Riesenhaftes. Mächtige, der Fassade aufgesetzte Strebepfeiler verstärken noch die aufsteigende Bewegung der Türme. Diese Fassade von Caen ist in ihrer Einfachheit ein Meisterwerk an Kraft und Schwung: das Werk einer militärischen Rasse, die selbst im beschaulichen Leben noch nach Handlung trachtet.

Saint-Etienne in Caen riß die ersten gotischen Architekten zur Bewunderung hin: von dort gingen sie aus, um noch Besseres zu schaffen. Die Fassade von Caen findet man in Saint-Denis, an der Kathedrale von Angers, Senlis, Noyon wieder:

doch jedesmal gewinnt sie an Harmonie und Reichtum. Die Fassade von Notre-Dame in Paris bietet uns den ursprünglichen Gedanken in seiner Vollkommenheit.

So lag der Keim zur gotischen Fassade in der von Türmen umrahmten romanischen. Unsere Künstler verstanden es, sie daraus zu entwickeln; die Deutschen haben nichts Ähnliches vollbracht. Sie haben sich die von Cluny überkommene Idee willig angeeignet, sie angewandt, aber sie nicht weiter umgestaltet. Nirgends in Deutschland kann man eine wirkliche Fassade bewundern, eine Prunkfassade von großen Linien und erlesenen Einzelheiten. Im romanischen Zeitalter trifft man dort keines jener schön skulptierten Portale an, wie bei uns, die wie ein Gedicht aus Stein sind. Ebensowenig wie Deutschland an dem Problem des Gewölbes mitwirkte, hat es zur Schaffung der monumentalen Fassaden beigetragen.

Worin besteht also die romanische Kunst Deutschlands? Aus einer Reihe von Entlehnungen. Die Grundlage ist karolingisch. Fünf Jahrhunderte lang ahmte Deutschland die Klosterkirchen aus dem Frankreich Karls des Großen nach. Die Lombarden lieferten ihnen die Symmetrie und das Dekor; die Franzosen lehrten sie Gewölbe bauen und Fassaden errichten. Alles dankt es Fremden. Aber es gibt künstlerische Völker, die, auch wenn sie entlehnen, den Reiz der Ursprünglichkeit bewahren. Deutschlands Fall war das nicht. Hören wir, was der berühmteste deutsche Archäologe und genaue Kenner der mittelalterlichen Baukunst Europas sagt, bei Besprechung der wirklichen romanischen Kirchen Deutschlands, d. h. derjenigen, die die Architekten zu wölben versuchten: „Wir haben", sagt er, „das Empfinden ihrer künstlerischen Minderwertigkeit. Ihr Charakter ist Schwere, Plumpheit, Seichtigkeit." Welch strenges Urteil! Wir würden uns gescheut haben, es selber zu fällen: aus dem Munde eines Deutschen kommend, hat es sein volles Gewicht.

Dies also brachte Deutschland hervor, während Frankreich unermüdlich weiterschuf mit einer Fruchtbarkeit des Geistes, die, wenn unsere Kunst erst besser bekannt ist, die ganze Welt mit Bewunderung erfüllen wird.

Deutschland entlehnte von uns das Kreuzgewölbe, wagte aber kaum es anzuwenden. Frankreich spannte über seine Kirchen alle Arten Gewölbe: Tonnengewölbe, Muldengewölbe, Kuppeln mit Pendentifs, Kuppeln mit Trompen. Trotz unserer Lehren brachte Deutschland nicht zuwege, eine Fassade zu komponieren; Frankreich hingegen errichtete ganz wundervolle, sogar für einfache Dorfkirchen. In Deutschland hat die romanische Baukunst nur ein Gesicht: überall dieselbe Apsis, derselbe helmgezierte Glockenturm, dieselben Würfelkapitelle und lombardischen Lisenen, derselbe Wechsel starker und schwacher Pfeiler. Bei uns gibt es beinahe ebensoviele Schulen wie Provinzen. Daher der unendliche, stets erneute Reiz einer Reise in Frankreich. Machen wir diese Reise nochmals im Geiste.

In der Provence finden wir dreischiffige und einschiffige Kirchen. Die am reinsten provenzalischen Kirchen haben ein einziges Schiff. Diese herrlichen Hallen, ohne Abteilung im Innern, sind von klassischer Schönheit. Ihre Anmut verdanken sie der richtigen Raumempfindung, den, wie im antiken Tempel fensterlosen Mauern, dem Halbdunkel, das unter jenem blendenden Himmel so wundervoll beruhigend ist. Das Dekor hat jenes geläuterte Maß, das die mittelländischen Völker stets entzückte: ein zartes Karnies, einige kannelierte Säulen, ein korinthisches Kapitell, vergoldete Grabsteine, verblaßte antike Ziegeln, — es braucht nicht mehr, um in diesen elysäischen Gefilden der Oliven und Cypressen die Erinnerung an Griechenland wachzurufen.

Burgund hat Kirchen, die dem Orden von Cluny Ehre machen. Dort wagte man zum ersten Mal, das Schiff zu wölben und es gleichzeitig durch offene Fenster unter der Wölbung zu erhellen. Viel kühner und Neuerungen zugetaner als die Provence, ist Burgund beinah ebenso klassisch wie diese. Die Pilaster sind in antiker Weise kanneliert, und die Anordnung der Triforien gibt das Dekor eines der alten römischen Tore von Autun wieder. Ebenso wie in der Architektur, glänzt der burgundische Geist im bildnerischen Schmuck. Jedes Kapitell erzählt eine Geschichte oder eine Legende, und die Giebelfelder der prächtigen Portale umschließen mit ihrem Halbkreis großartige, manchmal fehlerhafte, stets aber von heißestem Leben erfüllte, ja leidenschaftlich dramatische Skulpturen.

Die Auvergne mit ihren Kirchen, wo der Viertelkreis der Chorwölbung in die Tonnenwölbung des Schiffes einschneidet, wo das Gleichgewichtsproblem in vollendeter Weise gelöst ist, gibt ein Musterbeispiel der Logik. Was aber wäre Logik ohne Anmut? Der Wandelgang mit den ausstrahlenden Kapellen verleiht den auvergnatischen Kirchen Schönheit. Von außen scheint der Kranz der mit Lava inkrustierten Kapellen von dem Chor beherrscht; über diesem erhebt sich die quadratische Verkleidung der Kuppel, und über dieser strebt der Turm empor. Das ist zweifellos das schönste architektonische Crescendo, das es gibt: ein Theorem im Innern, wird die Kirche im Äußern zur Ode.

Der Poitou gibt dem Problem der gewölbten Kirche die einfachste und wahrscheinlich älteste Lösung. Die Seitenschiffe, beinahe ebenso hoch wie das Mittelschiff, gleichen den Druck der Wölbung vollkommen aus; aber dieses Schiff, das kein unmittelbares Licht empfängt, erhebt sich in nächtigem Halbdunkel und die im Seitenlicht stehenden Pfeiler werden zu schwarzen Massen. Darum ist keine Kirche so durchweht von geheimnisvollem Schauer wie die poitevinische, keine läßt den Geist lebhafter die Ferne der Zeit fühlen. Ein großer Gegensatz besteht zwischen der altertümlichen Herbheit des Innern und dem Reichtum der Fassade; oft ist diese von oben bis unten mit Bogenfriesen geschmückt. Die poitevinischen Fassaden, deren Bereich sich von Berry bis an den Ozean erstreckt, gehören zu den seltsamsten Schöpfungen romanischer Kunst. Die Zeit wie die Menschen haben daran gemeißelt: Regen und Frost haben zu den alten Skulpturen neue gefügt. Dort wohnt noch das Mysterium. Oft sind die Bogenrundungen mit so seltsamen Ungeheuern verziert, daß man nicht weiß, wo ihre Urbilder suchen; man fragt sich, ob in diesen Provinzen des Westens nicht etwas von der keltischen Phantasie wieder auflebt.

In Périgord pflegt sich über einem einzigen Schiff eine Reihe Kuppeln zu erheben. Wir kommen jetzt nach Süden, und das Ideal des Südens war immer der weite Raum: keine inneren Abteilungen mehr, weder Mittel- noch Seitenschiffe, kein Wandelgang im Chor; nichts als eine geräumige Halle. Während das Schiff von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers in der Breite 6 Meter mißt, spannen sich die Kuppeln von Saint-Etienne in Périgueux 15 Meter weit. Bevor die Spitzbogenwölbung erfunden wurde, war die Kuppel die geeignetste Wölbung für weite Räume. Überall, wo man sie antrifft, in der Granitkirche von Solignac, in der gleich einer Moschee geweißten orientalischen Kirche von Cahors, beschäftigt diese reine und vielleicht harmonischste Form, die menschliche Kunst je ersann, lange den Geist. Sie ist, an das Himmelsgewölbe mahnend, wie ein Bild der Vollkommenheit. In dem strengen, schmucklosen Schiff von Saint-Front zu Périgueux erreicht die Kuppel ihre volle Schönheit. Die Architektur erscheint in ihrer mathematischen Wesenheit, und es ist, als offenbarte Gott in seinem Tempel sich durch ihre Gesetze. Hier ist eine solche Majestät, daß kaum Michel-Angelo ihr gleichgekommen ist.

Die Kirchen der Normandie sind die einzigen, die denen Deutschlands etwas ähneln: Wechsel der starken und schwachen Pfeiler, Holzgebälk, das übrigens bald durch Spitzbogengewölbe ersetzt wird. Doch hat die Normandie alles mit ihrem Geiste bereichert und erweitert. Die normannischen Kirchen haben ein ihnen eigenes Gepräge: die Größe. Die Schiffe sind breit und hoch; über den Arkaden des Erdgeschosses öffnen sich andere, ebenso hohe Arkaden: die Tribünen. Die prächtige Geräumigkeit dieser Tribünen ist eine der Schönheiten der normannischen Kirche. Die vollen Rundbogen verleihen ihr Ernst und antiken Adel. Diese Vornehmheit verleugnet sich auch im Äußeren nicht: die Glockentürme sind die höchsten der romanischen Zeit. In den normannischen Kirchen der besten Epoche ist Erhabenheit mit Einfachheit gepaart; kein unnötiger Zierat; nur ein geometrisches Dekor betont die wesentlichen Linien. Keine Träumerei, keine der anmutigen, aber unlogischen Phantasien, worin sich die Künstler von Poitou und Saintonge gefallen; überall gesunde Vernunft und kraftvoller Wille. Keine andere Provinz spiegelt sich in ihren Werken so wider, wie die eroberungslustige Normandie des 11. Jahrhunderts.

Ile de France, Picardie und Champagne sind ärmer an romanischen Baudenkmälern als unsere anderen Provinzen. Das kommt, weil dort die romanische Epoche kürzer währte. Schon zu Beginn des 12. Jahrhunderts taucht dort die wunderbare Erfindung auf, aus der eine neue Architektur geboren werden sollte: die Spitzbogenwölbung. Wir stehen hier an der Wiege einer Kunst, die vier Jahrhunderte lang herrschte. Kein Teil des mittelalterlichen Frankreichs war fruchtbarer im Schaffen. Dieses Gebiet, kleiner als Griechenland, doch durch seinen Geist beinah ihm gleich, hat die gotische Baukunst herausgearbeitet, um Europa damit zu beschenken.

Dies ist, in kurzem Abriß, das künstlerische Bild Frankreichs in der romanischen Zeit. Wieviele Züge könnte man noch hinzufügen!

Diese flüchtige Skizze ist nichts Nebensächliches: sie stellt der deutschen Einförmigkeit die staunenswerte Mannigfaltigkeit der französischen Kunst gegenüber. Hören wir, was unsere Feinde durch den Mund eines ihrer besten Archäologen sagen: „Als man noch in Deutschland und Italien mit dem Problem der Wölbung kämpfte, hat Frankreich für dieses Problem nicht nur eine, sondern $^1/_2$ Dutzend Lösungen gefunden .... Die französische Baukunst des 11. und 12. Jahrhunderts, mit der Mannigfaltigkeit ihrer gleichzeitig erblühenden Stile, ist ein Phänomen, mit dem nichts in der Geschichte der Architektur aller Zeiten verglichen werden kann."

Die Wahrheit war stärker als der Nationalstolz: Frankreich entriß dem Deutschen einen Schrei der Bewunderung.

Wir fügen nur noch eines hinzu. Wenn die französische romanische Baukunst eines der schlagendsten Zeugnisse für den schöpferischen Geist Frankreichs darstellt, so ist hingegen die deutsche romanische Architektur der sichtbare Beweis für die schöpferische Ohnmacht der Germanen. Auf der einen Seite steht ein Volk, das die Schöpfergabe vom Himmel empfing; auf der anderen eine Rasse von Nachahmern.

MALEREI UND PLASTIK IN DER CÖLNISCHEN KUNST DES 14. JAHRHUNDERTS

Mit fünfzehn Abbildungen auf sechs Tafeln

Von G. EUGEN LÜTHGEN

Seitdem im Jahre 1908 infolge einer Reinigung des Clarenaltares im Cölner Dom die Malschichten des 19. Jahrhunderts von der ursprünglichen Malerei des 14. Jahrhunderts entfernt wurden, seitdem gleichzeitig die früher so berühmte Madonna mit der Wickenblüte, die man ohne jede Voreingenommenheit dem Meister Wilhelm zugeschrieben hatte, als eine Arbeit des 19. Jahrhunderts bezeichnet wurde, sind kaum nennenswerte Versuche gemacht worden, auf Grund der neuen Ermittlungen den Ursprüngen der Cölner Malerei des 14. Jahrhunderts näher zu kommen. Dies berührt um so eigentümlicher, als die Forschungen Aldenhovens nach mehr als einer Seite hin dringend der Erweiterung und Vertiefung bedurften und als das neue Aussehen des Clarenaltares aufdringlich auf ein Gebiet hinwies, das bei der Frage nach den Anfängen der Cölner Malerschule nicht übergangen werden kann: auf die Bildnerei. Denn während man aus naheliegenden Gründen zur Erklärung der frühesten Cölnischen Tafelgemälde auf die gleichzeitige Miniaturmalerei hinwies, übersah man es, daß die Mehrzahl der Frühwerke nicht einen zeichnerischen oder flächigen Stil aufwies, wie er der Miniaturmalerei eigentümlich sein soll, sondern daß in den ältesten Cölnischen Tafelgemälden vielmehr eine auffällige Neigung zur körperhafträumlichen Darstellung liegt, die ihre zureichende Erklärung in der das 14. Jahrhundert ausschließlich bestimmenden plastischen Formgesinnung findet. Da es ein Leichtes war, einzelne Tafelgemälde namhaft zu machen, die durch die linienhafte Aufteilung der Fläche in übersichtlich begrenzte Felder, die durch die scharfen, dunkeln Umrißlinien der Körper ihre Verwandtschaft mit anderen Flächenkünsten offenbarten, da man auf der Suche nach Vorbildern zunächst die Gebiete der Flächenkunst durchstreifte, erklärt es sich, daß die Plastik, die scheinbar weit ab liegt von den Darstellungsmitteln und Weisen der Malerei, als Quelle zur Erklärung der Formvorstellungen der ältesten Werke der Tafelmalerei nicht herangezogen wurde. An die Plastik dachte man am wenigsten. Über die Entwicklungsgeschichte der Cölner Bildnerei des 14. Jahrhunderts war ja so gut wie nichts bekannt[1]).

Trotzdem hätte ein Beobachter, der unvoreingenommen die Werke der Malerei, die Glasgemälde, die Miniaturmalereien betrachtete, eine sinnfällige Übereinstimmung der Gemälde und der Bildnerei wahrnehmen müssen. Man brauchte nur einmal eine bestimmte Darstellung der Malerei mit derselben plastischen zu vergleichen, z. B. die Darstellung der Madonna auf dem Thronsessel im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Nr. 1627) mit den gleichzeitigen oder älteren thronenden Madonnen der Cölnischen oder niederrheinischen Plastik, um unmittelbar zu erkennen, daß die räumlich-plastische Auffassung dieser Darstellung allein der Plastik entnommen sein kann (Abb. 1,6). So unmalerisch und unflächenhaft ist diese Madonna, daß sie bis in alle Einzelheiten erkennen läßt, daß sie nur als ein Ersatz einer plastischen Arbeit gedacht war. Man brauchte aber auch nur die vielfältigen Hinweise von Aldenhoven und Firmenich-Richartz aufmerksam zu lesen, um festzustellen,

(1) Fr. Lübbecke: Die gotische Cölner Plastik, Straßburg 1910. H. Reiners: Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik, Straßburg 1909. O. Jsphording: Zur Cölner Plastik des 15. ahrhunderts. Diss. Bonn 1912.

wie diese Forscher sich in keiner Weise von dem Gefühl frei machen konnten, dass immer wieder plastische Formvorstellungen die Versuche einer rein malerischen Auffassung in Cöln durchkreuzten[1]). Und endlich gab der bedeutendste Meister der Cölner Schule, Stephan Lochner, einen leicht faßbaren Hinweis dadurch, daß er, als süddeutscher Maler vom Bodensee nach Cöln kommend, die Eigenart Cölnischer Formen aufzunehmen verstand; ja sie für die Folge festlegte. Der Cölnische Kunstkreis mußte also zur Zeit Lochners noch eine formgestaltende Wirkung besitzen, er mußte noch in sich die Kraft tragen, heimische Überlieferungen aufzubewahren und zur Gestaltung zu bringen. Die Rüstkammer von Formvorstellungen bot aber, da vor Stephan Lochner die Malerei ihre Reife und ihre Eigenart noch nicht in dem späteren Maße besaß, in der Hauptsache die Bildnerei. Ein Vorgang, der keineswegs einzigartig ist, wenn man nur berücksichtigt, daß die Jugendwerke der Malerei und Schwarzweißkunst eines Albrecht Dürers sich am zwanglosesten aus der reichen Nürnberger Plastik erklären lassen.

Es ist schwer, wenn nicht gar unmöglich, den Nachweis zu erbringen, daß ein bestimmtes plastisches Werk unmittelbares Vorbild einer Altarmalerei gewesen sei. Auf der andern Seite aber sind allgemeine Übereinstimmungen in so großer Zahl vorhanden, daß man von der Verwandtschaft des Stilwillens überzeugt sein muß. Diese Ähnlichkeit der Ausdruckswerte der Formen ist aber nicht etwa nur aus einer verwandtschaftlichen Auffassung, die in der Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung begründet wäre, zu erklären; sondern sie erstreckt sich über die zeitliche Verwandtschaft hinaus. Denn es ist offenbar, daß die Bildnerei der Malerei während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts genaue Anregungen für alle malerischen Gestaltungsweisen gab. Die Plastik war in dieser Zeit die führende Kunst.

Die Flächenkünste des 14. Jahrhunderts umfassen in der Hauptsache das Gebiet der Miniaturen, der Wandmalerei und der Glasmalerei. Für die Stilbildung der Tafelgemälde war das Glasgemälde deshalb von umfassendster Bedeutung, weil das architektonisch gegliederte Fenster in Größenausdehnung und Umgrenzung dem Tafelbild am nächsten kam. Vor allem ist die Gleichheit der festen Umrahmung hervorzuheben, die für beide Gebiete der Malerei den gleichen Vorgang für Gliederung und Aufteilung der Fläche zur Voraussetzung machte. Auch das glutvolle Leuchten des farbigen Glases mochte als Vorbild für die emailartige Farbe der Tafelgemälde angesehen werden. Wenn sich nun herausstellt, daß sich auch in der Glasmalerei die gleiche Abhängigkeit der Formvorstellungen von den plastischen Schöpfungen der Zeit findet wie in der Tafelmalerei, wie auch, um das gleich hinzuzufügen, in den kleinen Bildchen der Miniaturen, so ist die Annahme einer tatsächlichen Abhängigkeit der Tafelgemälde von den plastischen Arbeiten des 14. Jahrhunderts gut gestützt. Und endlich sei als letzter wichtiger Beweisgrund noch erwähnt, daß bis zum 15. Jahrhundert die Formensprache der Plastik fortgeschrittener und reifer war als die der Malerei. Und daß der Anstoß zur Entwicklung der Wirklichkeitsdarstellung der Spätgotik von der Bildnerei sich herleitet. Ehe aus Einzelwerken übereinstimmende Formmerkmale namhaft gemacht werden sollen, erscheint es notwendig, die Frage grundsätzlich zu erörtern, welche Merkmale der Form für die künstlerische Auffassung des 14. Jahrhunderts überhaupt von Bedeutung waren. Denn es würde keineswegs genügen, aus einigen Ähnlichkeiten der Faltengebung, der Körperhaltung, der Haarbehandlung auf eine wesentliche

(1) C. Aldenhoven: Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902. L. A. Scheibler: Meister und Werke der Cölner Malerschule, Diss. Bonn 1880. F. Koch: Ein Beitrag zur Geschichte der altwestfäl. Malerei, Münster 1899, Diss.

Abhängigkeit der Malerei von der Plastik zu schließen. Denn ausschlaggebend wird die künstlerische Haltung eines Bildwerkes nicht dadurch, sondern vielmehr durch die Raumbehandlung, durch die räumlich-körperhafte Darstellung der körperhaften Dinge bestimmt.

Die Raumbehandlung überzeugt am ehesten, weil sie sinnfällig wahrnehmbar ist. Vor der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde die einzelne Tafel des holzgeschnitzten oder gemalten Altares streng architektonisch geteilt. In die kleinen scharf umgrenzten und herausgehobenen Flächenausschnitte wurden die Einzelfiguren eingefügt. Es ist dies eine unmittelbare Übertragung der Darstellungsweisen der Architektur und Plastik in die Malerei. In die durch architektonische Gliederung geschaffenen Nischen, die von Drei- oder Vierpässen, von Bogen, Eselsrücken und Fialen überspannt sind, werden klar umgrenzte Einzelgestalten aufgestellt. Die gotischen Nischen bieten in ihren Lettnern, im Chorgestühl, den Altären, den Portalen, der Grabplastik Beispiele ohne Zahl. Die Gestalten sind in diesen Rahmen beengt; sie sind gleichsam eingezwängt, einer freien Bewegung des Körpers und seiner Glieder unfähig. Die feste, tektonische Umrahmung bildet gewissermaßen das Gerüst, den Rahmen, der den unsicheren, schwankenden Körpern die innere Festigkeit, den architektonischen Halt gibt. Der Künstler fürchtet sich noch, die menschliche Gestalt frei auf die Fläche zu stellen, frei sich im Raume bewegen zu lassen. Das Anlehnungsbedürfnis an die festen Formen der Architektur ist so groß, daß der Rahmen stets so eng wie irgend möglich um den menschlichen Körper gezogen wird. Die gleiche völlig im architektonischen wurzelnde Raumauffassung ist es, die um die Jahrhundertmitte die Malerei beherrscht.

Wenn auch der Versuch gemacht wird, wie z. B. bei einem der ältesten gestaltenreichen Tafelbilder, dem Altar aus dem Refektorium in Bebenhausen (um 1340) im Museum in Stuttgart, die bisher streng architektonisch gefaßten Einzelgestalten in ein Bildganzes zu bringen, den inhaltlichen Zusammenschluß auch bildlich wiederzugeben, so wurde doch in der Gliederung der Tafel die Abhängigkeit von dem tektonischen Aufbau noch nicht überwunden. „Jede Figur wird in einen Rahmen gestellt, für sich abgeschlossen, wodurch sie dem ganzen nur wie ein Bauglied dient[1])."

Wenn die Gliederung der Bildfläche in gleichem Maße auf den Anschauungsweisen, die baukünstlerische Formen schufen, beruht wie auf der Vorstellung des 14. Jahrhunderts, die Plastik nur im Zusammenhang mit der Baukunst, im Dienste baukünstlerischer Gestaltung sich betätigen zu lassen, so können die eigentlichen Darstellungsmittel der Malerei allein in der Formensprache der Bildnerei ihre Erklärung finden. Denn während des ganzen 14. Jahrhunderts empfindet der Maler als sein wichtigstes Darstellungsmittel ein plastisches Formgesetz: die Gestaltung einer straff geschlossenen körperlichen Einheit und des tatsächlichen körperlichen Zusammenhanges der Gestalten untereinander. Luft und Raum gibt es für ihn nicht. Oder vielmehr Luft und Raum werden ähnlich wie in rundplastischen und Flachbilddarstellungen gleichsam als wirklicher Raum, als wirkliche Luft vorausgesetzt. Daher die merkwürdige Betonung der körperhaften Dinge: eine Bank, eine Betstuhl wird, soweit es die gefühlsmäßige Perspektive der Zeit zuläßt, in seiner räumlich-körperhaften Ausdehnung möglichst betont. Die Körper der Menschen, die, der Plastik verwandt, nur aus der Masse des Gewandes zu bestehen

(1) Wallerstein: Die Raumdarstellung in der deutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Diss. 1909. Basel. Abb. Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Mus. d. bild. Künste, Stuttgart, 1907 Nr. 95a.

scheinen, werden durch sorgfältige Betonung aller Rundungen, namentlich in den in die Raumtiefen eindringenden Schichten, völlig rundplastisch gestaltet. Dabei widmet der Maler wiederum seine vorzüglichste Aufmerksamkeit der Vermeidung von Verkürzungen. Hier aber ist eine Abweichung von der plastischen Gestaltung zu Gunsten der Flächenbetonung zu vermerken. Wo immer die Plastik den Unterarm oder die Hand zum Körper hin beugt, wendet die Malerei die Gelenkbeugung in eine Streckung. So wird z. B. in der Verkündigung vielfach Arm und Hand des Engels und der Madonna unmittelbar auf den Hintergrund gelegt, weil diese Geste einfachere Darstellungsmittel zur Voraussetzung hat. So hat die Madonna auf der Darstellung der Krönung oder „die thronende Madonna mit Kind" das Gewand in einer Raumschicht flach um die Kniee geordnet, derart, daß die seitliche flächenhafte Verschiebung der Kniee sichtbar wird, die auch in der Plastik den sitzenden Gestalten die seltsame Gleichheit in Haltung und Maßverhältnis der Glieder verleiht.

Was die allgemeine Anlage der Raumgestaltung anbetrifft, so herrscht hier völlige Übereinstimmung in Malerei und Plastik. Die Altarnischen, in denen die rundplastischen Bildwerke aufgestellt wurden, tragen auf der Rückwand die gleiche Musterung wie die goldenen, mit Schmuckformen gleichmäßig übersponnenen Tafeln, auf denen die Flächen für die Malerei ausgespart sind. Die feste straffe Umrahmung durch architektonisches Rahmenwerk ist hier wie dort gleich. Wie die Plastik ihre Gestalten in einer Raumschicht, in einer Bildebene sich bewegen läßt, so kennt auch die Malerei zunächst nichts anderes als diese eine vordere Bildebene. Die körperhaften Gebilde, die infolge perspektivischer Zeichnung eine Raumtiefe ahnen lassen, sind im wesentlichen nichts anderes als die seitlichen Versatzstücke einer Bühne, wie sie in den wirklichen Nischen der Altäre tatsächlich Aufstellung fanden. Es ist die Fesselung der bildhaften Vorstellungswelt des 14. Jahrhunderts durch die einfachen aber eindringlichen Formen auf den Bühnen der Mysterienspiele [1]).

Von einer eigentlichen Raumdarstellung mittels rein malerischer Formen ist in der Mehrzahl der Fälle bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts nicht die Rede. Man kann vielmehr sagen, daß die reine Idealität des Raumes gewahrt wurde. Das heißt, der Raum als räumliche, dreidimensionale Einheit wird überhaupt nicht gestaltet. Nur aus der Körperhaftigkeit der Einzelgestalten ist das Dasein eines Raumes zu erschließen. Das ist plastische Formvorstellung reinster Art. Denn wie in der Bildnerei eine künstlerische Darstellung des Raumes schlechterdings undenkbar ist, wie dort z. B. zwei Körper nur durch betonte Richtungsachsen oder durch unmittelbaren, körperlichen Zusammenhang in Beziehung gesetzt werden können, so arbeitet auch diese frühe Stufe der Malerei noch mit keinem anderen Mittel. Höchstens daß der eigentliche Grund, auf dem die Gestalten gemalt sind, diese Vermittlerrolle der Beziehungen von Gestalt zu Gestalt übernimmt, wie in der Plastik die Altarnische, der rückwärtig und seitlich begrenzte Kasten, den Schauplatz der Handlung darstellt.

Sofern diese reine Idealität des Raumes durchbrochen wird, z. B. durch die Darstellung einer Bank, eines Thrones, der Krippe in der Geburt Christi oder ähnlicher

(1) Dehaines: L'histoire de l'art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaux avant le XV. siècle, Lille 1886. Karl Meyer: Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst, 1886. Paul Weber: Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst in ihrem Verhältnis, Stuttgart 1894. Gust. Cohen: Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen-âge, Paris 1906. Emil Mâle: Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen-âge (Gaz. des beaux arts). Raym. Koechlin: La sculpture du XIV. et du XV. siecle dans la région de Troyes, Caen 1904. R. Koechlin: La sculpture belge et les influences françaises aux XIII. et XIV. siècles. Paris 1903.

körperhaften Dinge, geschieht es unter möglichster Herausarbeitung der zeichnerischen Perspektive. Man wünscht eben in diesen Dingen im gleichen Maße wie in den Körpern von Mensch und Tier das Dreidimensionale, Körperhafte betont zu sehn. Grundsätzlich wird dabei die umgekehrte Perspektive mit hochangenommenem Augenpunkt angewandt: das heißt, der Fluchtlinienpunkt wird vor der Tafel, nicht hinter ihr im wirklichen Augenpunkt angenommen. Dabei kann in Anlehnung an die frühchristliche Anordnung seitlicher oder senkrechter Staffelung eine gewisse Abstufung in den räumlichen Tiefenschichten angedeutet werden. Trotzdem bleibt während des Beginnes der Tafelmalerei im 14. Jahrhunderts der „ganze Bildinhalt in die Bildfläche wie an eine Glasscheibe gedrängt und die Entwicklungsstufen werden durch jenen Grad gekennzeichnet, in welchem sich Teil um Teil von hier loslöst, um für unsere Vorstellung in die Tiefe zu rücken“[1]). Diese teppichartige Anordnung des Bildinhaltes fällt mit der reinen Flächenbehandlung zusammen, die wir als einen Ausfluß der plastischen Gesinnung der Zeit zu deuten versuchten. Der Übergang zu einer zentralperspektivischen Gestaltung des Raumes wird auf dieser frühesten Stufe der Malerei schon des öfteren angedeutet. Und zwar vornehmlich durch lineare Überschneidungen. Während die Einzelgestalten noch alle in ein und derselben Raumschicht, besser gesagt, Bildebene, stehen, wird ein Hintereinander bereits gekennzeichnet durch Vorragen einzelner Teile, wie Fahnen, Lanzen, so zwar, daß das entfernter Gedachte nicht kleiner gebildet wird. Hier liegt schon der Keim zur letzten Entwicklungsstufe der Raumdarstellung, in der, gemäß dem bewußt erkannten perspektivischen Abhängigkeitsverhältnis, die Körper sich entsprechend dem Sehstrahlenkegel des Beschauers verkleinern[2]).

Die eigentlichen Darstellungsmittel des Malers sind demnach auf dieser Stufe der Entwicklung noch nicht bekannt. Die Neigung aber, Mittel zu finden, um eine gewisse malerische Wirkung hervorzurufen, besteht schon. So wird durch die Schrägstellung einzelner Gegenstände zur Bildebene sowohl die Raumtiefe angedeutet, wie auch das fortlaufende Eindringen in die hintereinander gefügten Raumschichten vorbereitet. Fast scheint es, als ob das Ziel der Schaffung eines fortlaufenden, räumlichen Zusammenhanges die übertriebene umgekehrte Perspektive begünstigt habe, wenn auch in diesem Falle wieder die Plastik maßgebende Anregungen bot. Die thronende Madonna des Berliner Museums beweist es.

Die innere Ursache dieser Übereinstimmung von Malerei und Plastik beruht auf der unbedingten Vorherrschaft der Plastik vor der Malerei, beruht auch darauf, daß die gemalten Altäre zunächst nichts anderes als einen Ersatz der Schnitzaltäre darstellen sollten. Das Anlehnungsbedürfnis des mittelalterlichen Künstlers an schon bestehende Kunstformen überschreitet alle Grenzen. Denn der Künstler des Mittelalters empfing seine Anregungen nicht aus der Natur, er schöpfte nicht aus eigener Kraft, sondern formte und ergänzte seine Vorstellungswelt aus den Formen schon vorhandener Kunstwerke. Denn was anders als seine Formen fremden Vorbildern entlehnen, schafft ein Maler, „welcher, wenn er für sich selbst ein hübsches Bild malen will, so beschauet er zuvor ein anderes wohlgemaltes Bild gar eben und zeichnet alle Punkte und Linien desselben auf seine Tafel und alsdann formiert er sein Bild danach, so treulich er kann“. So schildert der Mystiker Johannes Tauler die Tätigkeit des Künstlers.

Diese allgemeinen Gesichtspunkte erhalten Beweiskraft erst durch den Nachweis

(1) Viktor Wallerstein a. a. O., S. 7.

(2) Derselbe, a. a. O., S. 8.

der Übereinstimmung der Formen der Bildnerei und Malerei innerhalb des Kreises der Einzelwerke Cölnischer Herkunft. Bei diesem Vergleich gilt es, sich in der Hauptsache auf zeitlich und örtlich bestimmte Werke zu beschränken. Nur die Hauptwerke der Cölner Schule sollen die Merkmale der Formübereinstimmung liefern.

Sieht man von der Richtung Cölnischer Frühwerke ab, die sich durch die Farbe und die dunkeln Umgrenzungslinien der Einzelgestalten als vergrößerte Tafeln von gleichzeitigen Miniaturen darstellen, so ist die Abhängigkeit von der Bildnerei fast sklavisch. Die beiden Cölnischen Klappaltärchen des Münchener Nationalmuseums, die aus der Boisseréeschen Sammlung durch den Nachlaß König Ludwigs I. 1875 in das Museum gelangten, zeigen diesen Zusammenhang offensichtlich. In den Mittelfeldern sind plastische Darstellungen, nur die Flügel sind gemalt. Eines dieser Altärchen (Nr. 15)[1]) zeigt in der Mitte unter reichem gotischen Baldachin Maria und den Erzengel Gabriel. Schon hier ist die in Cöln und am Niederrhein bevorzugte Darstellung der Verkündigung gewählt, in der Maria vor einem Betpult kniet, auf dem das Betbuch aufgeschlagen liegt; sie wendet den Kopf zur Seite, hebt die Hand abwehrend gegen den Engel Gabriel, halb knieend, halb schreitend, und hält lächelnd ein Schriftband in Händen. Die Ruhe, die über beiden liegt, in denen drängendes Geschehen in zuständliches Sein übertragen scheint, entspricht dem lyrischen Stimmungsgehalt Cölnischen Sinnes. Auf den Doppelflügeln sind vier Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi und vier Einzelgestalten von betonten, architektonisch gefügten Dreipässen fest umspannt. Diesen Gemälden verwandt ist ein Kruzifixus mit Leidenswerkzeugen, umgeben von 24 Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi im Wallraf-Richartz-Museum[2]), fortgeschrittener zwar, dem Ende des 14. Jahrhunderts sich nähernd.

Das zweite, ältere Altärchen im Münchener Nationalmuseum (Nr. 27) gehört noch der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an[3]). Die mittlere Nische, die eine kleine, 15 cm hohe Elfenbeinmadonna birgt, die der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammt, enthielt ursprünglich einen anderen Schmuck. Auf den beiden Flügeln sind vier Gruppendarstellungen gemalt, Verkündigung und Geburt Christi, Taufe Christi und Krönung Marias. Die Rückseiten der Flügel tragen die Gemälde eines Bischofs und eines Ritters, die deutlich die Übertragung aus der Plastik erweisen. In der Körperbildung, der Gewandbehandlung, der Sockelbildung offenbart sich der Wille des Malers, mit dem Bildhauer unmittelbar in Wettbewerb zu treten. Die Gruppen der Innenseiten der Flügel aber lassen aufs sinnfälligste erkennen, wie die Übertragung der Einzelgestalten auf die Fläche, in den Raum, aus plastischen Vorstellungen erwachsen ist. Denn bis ins Einzelne ist die Körpergestaltung, das Gewand, Haltung und Bewegung des Körpers, die Beziehung von Gestalt zu Gestalt oder zu anderen körperhaften Dingen den Darstellungsmitteln des Bildners entlehnt. Mit peinlicher Sorgfalt sind Überschneidungen von Gestalt zu Gestalt vermieden. Die Gestalten sind alle aus ihrer Umgebung herausgelöst; jede ist für sich genommen. Sie werden untereinander nur verbunden durch den als allgemein bekannt vorausgesetzten inhaltlichen Zusammenhang.

Ein drittes Werk, in dem nebeneinander Plastik und Malerei erhalten sind, ist der Clarenaltar im Cölner Dom. Zwar sind die Büsten mit „Heiltürmen", die in den Nischen des Mittelstückes und der Innenseiten des ersten Flügelpaares standen,

(1) Abb. Ztschr. f. christl. Kunst, S. 276. Düsseldorf 1903.
(2) Firmenich-Richartz, Ztschr. f. christl. Kunst, S. 299. Düsseldorf 1895.
(3) Abb. Ztschr. f. christl. Kunst, S. 193. Düsseldorf 1903.

alle verschwunden. Von den in Nußbaumholz geschnitzten Gestalten der zwölf Apostel und des Salvators in der oberen Reihe des Altares sind noch drei vorhanden. Das Gewand der Apostel ist vergoldet, Hände und Gesicht fleischfarben. In der Technik entsprechen sonach diese Apostel des Clarenaltares den glanzvergoldeten Nußbaumgestalten der Madonna und des Engels der Verkündigung in dem Klappaltärchen in München. Für diese Verbindung glänzenden Prunkes und ahnungsvoller Naturähnlichkeit, wie sie die goldenen Gewänder und die naturwirkliche Farbe von Gesicht und Händen bot, gab Frankreich das Vorbild. Eine der schönsten thronenden Madonnen des Schnütgen-Museums aus den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts zeigt die Schönheit der ursprünglichen Farbengebung[1]). Mit Ausnahmen von Händen und Gesicht, Haar und Schleier leuchtet der zarte Körper in dem milden Glanz des alten Goldes. Wie die feinen, geschmeidigen Formen, der adlige, sinnig-überlegene Ausdruck beweist, wie die Tatsache, daß die Gestalt aus Eschenholz geschnitzt ist, bestätigt, ist diese Gruppe flandrischen oder französischen Ursprungs.

Es leuchtet ein, daß der Eindruck dieser holzgeschnitzten Bildwerke, die aus Altären stammen, die neben der Bildnerei malerischen Schmuck tragen, dem Aussehen der gemalten Altarflügel äußerst verwandt war. Da nun auch außer der Ähnlichkeit der Gestalten oder Gruppen eine zwingende Übereinstimmung der Umgebung bestand, in die der Bildhauer sein Werk hineinstellte, der Maler seine Gestalten umgrenzte, so war die Ähnlichkeit des Gesamteindruckes noch überraschender. Auf dem Altärchen in München (Nr. 15) stehen die Gestalten der vor ihrem Betpult knieenden Jungfrau und des Engels, die vollrund geschnitzt sind, frei in der Nische, so zwar, daß Betpult, Madonna und Engel jedes einen eigenen Sockel besitzt. Ihre Körper heben sich klar ab von dem in großgemustertem Blattwerk gepunzten, ganz vergoldeten Hintergrund. Der flache Eselrückenbogen mit dem Maßwerk-Längskamm schließt den Raum oder, wenn man will, die Bildebene oben ab. So wird das Kreuzgewölbe des Innern mit seinen goldenen Rippen und blauen Kappen gleichsam verschleiert.

Dieselbe Aufgabe der gleichzeitigen Verschleierung und Vortäuschung eines Raumganzen haben die Bogen, die Drei- und Vierpässe, das Baldachinwerk, das oft in leuchtendem Golde den Gemälden den oberen und seitlichen Abschluß gibt. Dieses architektonische Maßwerk ist oft nicht gemalt, sondern als Flachbildschnitzerei auf die Bildebene aufgeklebt. Das Maßwerk, das die Altarnische umrahmte, hatte hinter sich den wirklichen Raum; bei den Tafelgemälden gab es dem Beschauer eine Anweisung, daß er sich hinter dem Maßwerk einen Raum vorzustellen habe.

Wie auf diesem Verkündigungsaltar das Betpult in seiner Schrägstellung wie das seitliche Versatzstück einer Bühne wirkt, so hat in der gemalten Verkündigung auf dem linken Flügel des zweiten Cölnischen Altärchens im Münchener Nationalmuseum (Nr. 27) die Bank genau die gleiche Aufgabe der Schaffung eines fortlaufenden Raumzusammenhanges. Die aufdringliche Körperhaftigkeit dieser Bank, die die Idealität dieses Raumes ebenso sinnlos zerreißt wie das Betpult sinnlos in einem wirklichen Raume steht, zeigt an dieser Stelle schon, wie auch in die eigentliche Darstellung hinein die Anschauungen einer plastischen Vorstellungswelt einge-

(1) Zeitschrift für christl. Kunst, S. 354. 1908. — Ein frühgotischer kleiner Klappaltar sächsischen Ursprungs im Dom zu Halberstadt mit der thronenden Madonna und zwei Engeln in den drei Mittelfeldern mit malerischem Schmuck auf den zwölf Einzelfeldern der Flügel zeigt in Malerei und Bildnerei völlige Übereinstimmung der Form- und Darstellungsmittel. Abb. Photo. Anselm Schmitz, Köln Nr. 3749.

drungen sind. Hier schon zeigt sich eine der bedeutsamsten Schwächen der Cölner Malerschule: ihre Ungeeignetheit zur Raumdarstellung. In dieser plastischen Formgesinnung findet sie ihre Erklärung. Wie gering in Cöln aber die Fähigkeit malerischer Raumdarstellung gewesen sein muß, wird erst dadurch offenbar, daß ein Künstler wie Stephan Lochner, der vom Bodensee kam, aus einem Kunstkreise also, dem Raumgestaltung und Landschaftsmalerei zwingendes Gebot war, in Cöln zur übersichtlichen Raumgestaltung nicht fähig ist.

Die scheinbar äußerliche Übernahme der architektonischen Umrahmung, der glanzvergoldeten Hintergrundwand, einzelner Versatzstücke der Altarnischen in das Tafelgemälde ging eben weit über die Grenzen des nur Äußerlichen hinaus. Denn schon zeigte sich, daß der Bildinhalt, wie auch die versuchte Raumgestaltung davon berührt wurde.

Der Nachweis, daß auch der Bildinhalt seine Anregungen der Plastik verdankt, ist am wichtigsten. In den Einzelgestalten von Heiligen, Rittern oder Stiftern erkannte man seit langem, daß der Maler mit dem Bildhauer im 14., ja bis tief ins 15. Jahrhundert hinein in Wettbewerb getreten war. Zahllos sind die Einzelgestalten auf schmalen Altarflügeln, die auf Sockeln stehend, die Arme fest an den Leib geschmiegt, die großzügige Wucht der Plastik erstreben. Auf die Außenflügel des Altars in München (Nr. 27) sind zwei Standfiguren, ein Bischof und ein Ritter, gemalt. Schon hier im 2. oder 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts hat der Sockel die in Cöln bevorzugte einfache Form einer rechteckigen Platte. Namentlich die Füße des Ritters, die in völligem Gegensatz zu dem für den Körper maßgebenden Augenpunkt, in stärkster Obersicht gegeben sind, zeigen den Ursprung aus plastischen Vorbildern. Und die Gestalten des Johannes und Paulus von einer Tafel im Wallraf-Richartz-Museum beweisen wie um die Mitte des Jahrhunderts noch die gleiche Vorstellung lebt (Abb. 2). Auch hier der scharf umrissene Sockel, die Füsse unter dem Gewand hervorschauend, wie es die Steinapostel im Chor des Domes zwei Jahrzehnte vordem erkennen ließen. Selbst für das Gewand gab die Steinplastik das Vorbild. Die reiche Raffung der weichen, großzügigen Falten, die vom rechten Arm des Paulus in Wellenbewegung auf den Fuß fallen, finden sich bei dem Matthias der Domapostel auf der linken Seite (Abb. 5). Auch zeigt er die gleiche schwächliche Biegung des Kniees, die andeutende Durchzeichnung der Beinlinie durch das Gewand, die gleiche weichlich-runde Schürzung der Gewandfalten um die Brust. Die Übereinstimmung geht noch weiter: die faltige Stirn, der wunderlich gerade Mund mit den vorgestülpten Lippen, der sorgfältig geordnete Bart mit der freien Stelle unter der Unterlippe, die Nase, die Augen, das Haar, alles das besitzt in gleichen Formen der Jacobus der Domchorapostel (Abb. 4). Hier auch findet sich die Art, einen Gewandzipfel mit dem Arm an den Körper zu drücken, die bei dem Johannes des Wallraf-Richartz-Museum die Gewandfalten bestimmt. Beachtet man die allgemeinen Übereinstimmungen, die kleinen Hände, die schwächlichen Bewegungen des Greifens, die Überwucherung des Körpers durch die Schwere der Gewandmassen, den schönen Zug der Linien, die harmonischen Biegungen der Körper, so kann nicht mehr in Abrede gestellt werden, daß die Domchorapostel in den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts bis ins einzelnste das Vorbild abgaben für ein Gemälde der Cölnischen Malerschule, das der Mitte des 14. Jahrhunderts angehört. Diesen Vorsprung, den die Plastik hier vor der Malerei hat, behält sie bis zum Jahrhundertwende.

Eines der Beispiele, das diese Beziehungen am klarsten erkennen läßt, ist die thronende Madonna des Cölnischen Diptychons im Berliner Kaiser Friedrich-Museum

(Nr. 1627), das der Mitte des 14. Jahrhunderts angehört (Abb. 1). In den fünfziger Jahren begann sich die Stilwandlung vorzubereiten, die im siebenten Jahrzehnt sich vollenden sollte. In dem Antiphonar aus dem Clarissenkloster der vierziger Jahre ist noch deutlich der alte Stil, der aus den großzügigen Formen des 13. Jahrhunderts seine stärkste Kraft nahm, erkennbar, während schon in dem Missale des Konrad von Rennenberg, der 1357 starb, die lebhaftere, naturwirklichere Linienführung des kommenden Jahrhunderts anklingt[1]) (Abb. 8).

Die thronende Madonna nun zeigt auffälliger als andere Darstellungen die Formentlehnungen aus der großen Zeit des 13. Jahrhunderts und zwar vollkommen in der Auffassuug, die der Bildnerei des 14. Jahrhunderts eignet. Die Schrägstellung des Sessels, seine durch umgekehrte Perspektive erzeugte Körperhaftigkeit, die Idealität des Raumes, durch das Rankenwerk auf dem goldenen Hintergrund noch betont, entspricht der Anordnung in den Altarnischen, in denen Einzelgestalten und Gegenstände wie auf einer Bühne Aufstellung fanden. Die aufgerichtete Haltung der Madonna, deren übermäßig langer Oberkörper allen rundplastischen thronenden Madonnen des beginnenden und späteren 14. Jahrhunderts eigentümlich ist, wie die Portalbildnerei von Notre Dame in Huy und in Dinant beweist, die Unklarheit des Unterkörpers dieser sitzenden Gestalt, die nur durch die betonten Rundungen der Kniee eine verständliche Gliederung erhält, die feine Neigung des Kopfes, weiterhin alle Einzelheiten, die Wellen des Haares, die Färbung der Augen und der Brauen, der fast scharfe Schnitt des Gesichtes, die gleitenden Rundungen der Falten, die nirgends scharfe Brüche zeigen, alles das ist schon vorbereitet in der sitzenden Madonna des Wassenberger Chorgestühls im Kunstgewerbe-Museum in Cöln[2]), das aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts stammt, ist voll entfaltet in den thronenden Madonnen der dreißiger Jahre. Das zeigt eine Elfenbeinmadonna der früheren Sammlung A. von Oppenheim in Cöln ebenso wie die Holzmadonna des Wallraf-Richartz-Museums oder die schöne Madonna des Schnütgen-Museums, die wie die beiden vorhergehenden, auch französischen Ursprungs ist (Abb. 6 und 10). Und endlich die niederrheinische Madonna in Goch (Abb. 3). Die feine Neigung der Kniee zueinander, die gestreckte Abwandlung der Bewegung beider Beine, der schlanke, aufstrebende Oberkörper lebt noch von dem harmonischen Gegenspiel des Körpers und der Gewandung der Plastik des 13. Jahrhunderts. Während das eine Bein höher emporgezogen ist, das sich auf eine feste Unterlage, den Körper eines Drachen oder auf irgend eine andere Erhöhung zu stützen pflegt, um als Stütze für das Christuskind zu dienen, berührt der andere Fuß in lässiger Neigung den Boden, ähnlich dem Spielbein stehender, gotischer Gestalten. In der Cölnischen Bildnerei zwar ist dieser Unterschied zwischen diensttuenden und freibeweglichen Gliedern nicht in dem Maße wie in Frankreich, in Belgien oder am Niederrhein ausgeprägt, aber dennoch ist die durchsichtige Klarheit, die das französische Vorbild gab, zu erkennen. Wie die französische Madonna des Wallraf-Richartz-Museums, so zeigt die Madonna des archäologischen Museums in Brügge wie die große Zahl ähnlicher Arbeiten in französischen Museen und in Privatbesitz: so die Madonna der Sammlung Ed. Corrover, Paris, der Sammlung Bossy und die Madonna aus der Abtei Colombes in Louvre, wie die der Kirche in Taverny und Verangeville die gleiche Formgesinnung. Ein Beweis, von welcher weittragenden Durchschlagskraft die Grundzüge dieser Darstellung waren. Ist doch auch

(1) Firmenich-Richartz: Wilh. von Herle u. Herm. Wynrich von Wesel. Zeitschrift für christl. Kunst. Düsseldorf 1895.
(2) Abb. bei H. Reiners: Die rheinischen Chorgestühle, Tafel V. Straßburg 1909.

die Madonna der Abtei Ronceveaux in Spanien der französischen Urform völlig verwandt. Für die Zeitbestimmung dieser französischen Grundformen der thronenden Madonnendarstellung ist die Madonna der Kathedrale in Sens wichtig. Sie wurde durch den Mönch Emanuel de Janne im Jahre 1334 der Kirche gestiftet. Sonach ist es nicht zu bezweifeln, daß etwa im Anfang des 14. Jahrhunderts für die Bildnerei die Darstellung der thronenden Madonnna in den Grundzügen feststand. Die in allen Teilen erkennbaren Entnahmen plastischer Formen und Vorstellungen, die bis ins einzelne gehende vollständige Übereinstimmung mit plastischen Schöpfungen der Zeit machen einen Zweifel unmöglich an der Tatsache, daß in der Berliner Tafel die Plastik der Malerei Vorbild gewesen ist.

Der gleiche Nachweis läßt sich für die Krönung Marias führen. Sowohl die Madonna der Krönung Marias auf den Chorschranken des Cölner Domes, zwischen 1322—30, wie die auf der Tafel im Schloß Braunfels oder die des Cölnischen Altärchens im Münchener Nationalmuseum (Nr. 27) zeigen die gleichen Beziehungen zur Bildnerei wie die thronende Madonna (Abb. 11, 13, 14). Und wenn man die Malerei der Chorschranken, namentlich die strenge architektonische Gliederung und die Einzelgestalten des unteren Teiles mit der Bildnerei vom Anfang des Jahrhunderts vergleicht, so ist auch für dieses bedeutendste Werk der frühen Cölnischen Malerschule die Abhängigkeit von Cölnischer oder nordfranzösischer Bildnerei nicht zu verkennen. Wenn auch ein gewisser zeichnerischer Charakter der Malerei der Chorschranken eigentümlich ist, wenn selbst häufig eine plastisch-körperhafte Wirkung nicht angestrebt erscheint, so ist die künstlerische Gesinnung dennoch vollständig in der plastischen Formvorstellung befangen. Die Einzelgestalten sind in ihre tektonisch gefügte Umrahmung eingespannt; die Arme sind dem Körper fest angeschmiegt, wie es in der Plastik die Notwendigkeit der blockhaften Gestaltung bedingte; in Einzelformen der Gewandung ist mit allen Mitteln auf die Vortäuschung körperhafter Rundung hingestrebt; die Gesichter, Nase, Mund, Augenhöhlen erscheinen starr, wie aus Holz geschnitzt. Da nun die räumliche Vorstellung unmittelbar der Wirkung der im Dienste der Architektur stehenden Plastik entnommen ist, erscheint in den allgemeinen Zügen die Übereinstimmung der Formvorstellung des Bildners und Malers noch inniger.

Vor allem aber überzeugt die Gleichmäßigkeit der Stilwandlung in Plastik und Malerei. Nur daß die Plastik der Malerei in der entscheidenden Wandlung der Formgesinnung im 14. Jahrhundert um Jahrzehnte vorausging.

Die Malerei auf den Chorschranken des Domes, die beiden Tafeln auf Schloß Braunfels, die nach Aldenhoven und Firmenich-Richartz wohl vor 1334 entstanden, haben noch nichts von dem bewegten Faltenstil des Missales des Konrad von Rennenberg (Abb. 8). Allerdings ist das Berliner Diptychon von der Mitte des Jahrhunderts in der Faltengebung schon gelöster. Allein erst das Triptychon des Wallraf-Richartz-Museum (Nr. 1), die Kreuzigung mit den vier Darstellungen aus dem Leben Christi hat den neuen Gewandstil ausgebildet: die großen, scharfgebrochenen, ausladenden Querfalten, die Gewandfülle trotz der Verneinung körperlicher Rundung (Abb. 15). Der Malerei brachte die Mitte des Jahrhunderts diese Stilwandlung. Die Plastik dachte schon im Anfang des Jahrhunderts in diesen Formen. So zeigt die Gestalt der Helena im Chorgestühl von St. Gereon schon um 1320 die Refffalten und die enge Umschnürung des Oberkörpers durch das Gewand, deren abschließende Entwicklung in der Malerei erst das 7. Jahrzehnt brachte. Der Marienstätter Altar, um 1325, die Domchorapostel und die Mailänder Madonna des Cölner Domes, um 1330, das Chorgestühl des Domes aus dem vierten Jahrzehnt,

die Marmorfiguren des Domaltares aus der Zeit des Erzbischofs Wilhelm von Genep, 1349—61, sie geben die einzelnen Entwicklungsmerkmale des neuen plastischen Stiles, der, sich bildend an den Grabmälern Engelberts III. und Gottfrieds von Arnsberg im Cölner Dom, die gefestigte, einheitliche Körpergestaltung des reifen 14. Jahrhunderts in den Helden des Rathaussaales in Cöln zeitigte.

Die Malerei dieser Zeit, des sechsten und beginnenden siebenten Jahrzehntes des 14. Jahrhunderts weist zwei Hauptwerke auf: die Wandgemälde im Hansasaal und die dem Stil dieser Wandgemälde innig verwandte Malerei des Clarenaltars im Cölner Dom[1]). Grundsätzlich erfolgte die Gliederung dieses Altares nach architektonischen Gesichtspunkten (Abb. 7 u. 12). In dem architektonischen Gerüst des Rahmens betonen die aufstrebenden Pfeiler und Spitzbogen auffällig die Senkrechte, durch die die wagerechten Reihen der Tafeln in enge Felder zerlegt werden.

Es besteht eine Wechselwirkung zwischen der vortretenden Einfassung und dem Spiel koordinierter Bildflächen. Schon durch die Anordnung wird der Eindruck einer wohlgeordneten Fülle, der inneren Verknüpfung des Reichtums und Glanzes erreicht, wie man ihn auch bei einem Prunkstück der Goldschmiedekunst oder vor dem Farbenteppich eines Glasgemäldes empfängt. Die Gestaltungskraft, die zunächst Einheit und Harmonie anstrebt, hält sich an den folgerechten Aufriss emporstrebender und zusammenwachsender Bauglieder.

„Die goldene Scheinarchitektur nimmt deshalb eine ausgezeichnete Stelle auf den Tafeln des Clarenaltares ein. Schmale, fein profilierte Pfeiler, schwarzumrissen, von Fialen begleitet und gekrönt, markieren die vertikale Scheidung. Hinter den Aufsätzen sind gefranzte Teppiche zur Füllung eingespannt[2])".

Es leuchtet ein, diese Formvorstellungen haben mit den eigentlichen Darstellungsmitteln der Malerei nichts zu tun. Sie sind eher allen anderen Gebieten der bildenden Kunst, der Goldschmiedekunst, dem Kunstgewerbe, an erster Stelle natürlich der Baukunst, entnommen als der Malerei. Und die inhaltliche Belebung dieser reichgegliederten Einzelfelder, die stets mit gleicher Sorge seitlich in die Fläche angeordnete Gruppenbildung der schmächtigen Gestalten, erklären das Unmalerische in Anordnung und Bewegung aus der gleichen innigen Beziehung zur Plastik, die schon um die Jahrhundertmitte bestand.

Sucht man aber nach der dem Stil des Clarenaltares entsprechenden Stilstufe in der Bildnerei, so muß man weit in die Vergangenheit zurückgreifen. Denn es sind die in der Plastik des 14. Jahrhunderts als Arbeiten eines Übergangsstiles sich kennzeichnenden Werke der dreißiger bis siebziger Jahre des Jahrhunderts, die der Stilstufe des Clarenaltares entsprechen. Am nächsten verwandt erscheinen die kleinen Apostelgestalten aus einem Altar in St. Aposteln in Cöln, die nur kurze Zeit nach den Domchoraposteln entstanden[3]), die spätestens also dem vierten Jahrzehnt zuzuschreiben sind. Wenn Firmenich-Richartz die Darstellungen der Jugend Jesu und der Passion des Clarenaltares wie folgt beschreibt: „Das Liniengefüge der Figurengruppen muß sich übersichtlich in einem Plan ausbreiten. Abstrakte Stilgesetze walten bei der harten Umgrenzung der mageren Figuren, die ihre dünnen Glieder strecken oder wie geknickt sich in gotischem Linienschwung winden. Die Stoffmassen der seitwärts aufgenommenen Gewandung hängen bauschig mit tief-

(1) E. Firmenich-Richartz: Zur Wiederherstellung des Clarenaltars, Zeitschr. f. christl. Kunst, Düsseldorf 1908.

(2) Firmenich-Richartz: Zeitschr. f. christl. Kunst, 1908, S. 337.

(3) Abb. bei Lübbecke a. a. O., Taf. 16.

eingesunkenen Faltenbuchten oft wie über Ständern... Die bald abstehenden oder sich knapp anschließenden Mäntel und Untergewänder, vielfach nüanziert von tiefen Schatten bis zu den abgebleichten weißlichen Lichtern, verleihen den biegsamen Körpern in dieser Hülle eine Geschlossenheit, die in einzelnen Fällen einen statuarischen Charakter annimmt[1])", so könnte man fast mit denselben Worten die holzgeschnitzten Apostelgestalten kennzeichnen. Die Übereinstimmuug in Form und Stilwillen ist vollständig. Denn wenn auch die schönheitsvolle Großzügigkeit des Linienverlaufs des 13. Jahrhunderts durch die neue Lebhaftigkeit des Liniengeschiebes verwirrt erscheint, in den Grundzügen ist die Höhe des großen Stils der Vergangenheit noch deutlich zu fassen. Die Verkündigung und die Heimsuchung geben dafür den sinnfälligen Beweis. Und die großen Einzelgestalten des Clarenaltares, z. B. die h. Katharina oder der Johannes Bapt., die den Wandbildern des Hansasaales vom Cölner Rathaus völlig stilverwandt sind, leben selbst in dem Ausdruck ihres Kopfes, in der Kraft ihrer statuarischen Wucht allein von der Gesinnung des vergangenen Jahrhunderts.

Wie anders aber ist der Geist, der in dem bildnerischen Schmuck des Hansasaales sich seinen körperhaften Ausdruck suchte (Abb. 9). Hier fühlt man die Nähe des 15. Jahrhunderts: die neue Körperhaftigkeit, die Kraft und Fülle anstrebt, die in die anfänglich gewollte blockhafte Erstarrung des Steines die neue wirklichkeitsähnliche Bewegung legen will. Schon in den Marmoraposteln des Erzbischofs Wilhelm von Gennep kündigt sich diese starre, feste Körpermasse an: die breiten Schultern, die starken Arme, der zusammengedrückte, breite Block des Schädels; in den Sockelgestalten des Grabmals Engelberts III., den klagenden Männern und Frauen, hat diese neue Anschauung schon um 1366—68 sicherste Form gewonnen. Und die Propheten des Hansasaales wachsen breit und mächtig aus ihrer engen architektonischen Rahmung heraus. Hier lebt in der Plastik schon ein Gefühl frischester Wirklichkeitsgestaltung, keimhaft-unterbewußt, aber deutlich fühlbar in den gerade aufgerichteten, standhaften Körpern.

Nichts anderes als dieser Unterschied der Stilstufe erweist deutlicher die Abhängigkeit der ältesten Werke der Cölner Malerschule von der Plastik. Wenn, wie Tauler berichtet, der mittelalterliche Künstler in der Tat seine Formen einem schon bestehenden, künstlerischen Vorbild entnahm, so besaß der Tafelmaler kaum ein ihm angenehmeres und leichter erreichbares Vorbild als die geschnitzten Altarwerke seiner Zeit. Hier verband sich ja auch allzu oft Bildschnitzer und Maler in einem Meister. Da neben der Holzschnitzerei aber der Steinbildner, häufig aus der Fremde für einen bestimmten Auftrag zugezogen, in den Domhütten für einen schnellen Fortschritt, für eine Übertragung aller fremden Stilneuerungen Sorge trug, ist die fortgeschrittene Gesinnung in der Plastik des 14. Jahrhunderts sehr wohl verständlich.

Dieses seltsame Abhängigkeitsverhältnis war nur von kurzer Dauer. Denn in dem Augenblick, in dem die Malerei ihre eigenen Kräfte erkannt hatte, in dem sie abließ von der Übertragung plastischer Formvorstellungen in die Fläche, in dem sie sich ihre eigenen Darstellungsmittel eroberte, wurden die Beziehungen völlig gewandelt. Seit dem 15. Jahrhundert findet der Maler für jede Darstellung die gültige Form. Für die einheitliche Gestaltung von Gliederung und Aufbau gibt er das Vorbild. Jahrhundertelang hat der Bildhauer aus den Werken der Malerei Anregung geschöpft. Van Eyck, Rogier von der Weyden, der Meister von Flemalle,

(1) Firmenich-Richartz, a. a. O., S. 337.

lassen ihr Wirken in der Bildnerei Belgiens, Hollands und des Niederrheins an mehr als einer Stelle erkennen.

Die architektonisch-räumliche, plastisch-körperhafte Gesinnung des 14. Jahrhunderts besaß nicht allein gegenüber der neu aufkommenden Tafelmalerei formbestimmende Macht, sondern sie beeinflußte in gleicher Weise die Darstellungen der Glasgemälde. Ja, fast könnte man versucht sein, zu glauben, daß die Darstellungswelt der gemalten Fenster noch unauflöslicher verwachsen erscheine mit den architektonischen und plastischen Schöpfungen der Zeit. Schon im 13. Jahrhundert, zur Zeit der höchsten Blüte der Bildhauerkunst, ist die nahe Verwandtschaft der großzügigen Einzelgestalten von Glasgemälden mit der Steinbildnerei der frühgotischen Dome aufgefallen. So besitzen die Laienbilder der vor 1270 entstandenen Westchorfenster des Naumburger Domes in der Naumburger Domplastik ihr unverkennbares Vorbild. Und die Rose vom Straßburger Münster ist einer Zeichnung des hortus deliciarum der Herrad von Landsberg ähnlich. Denn die Formen der Architektur werden nur allzu häufig in den Miniatur- und Glasgemälden, gleich architektonischen Vorlagen, verwandt.

Ist doch das Titelblatt eines Graduale des Minoritenklosters in Cöln, das jetzt das erzbischöfliche Diözesanmuseum aufbewahrt, so vollständig den Formen frühgotischer Glasmalerei entsprechend, daß es, wie Oidtmann sagt, nach unwesentlichen Abänderungen als Entwurf eines Glasgemäldes dienen könnte. „Die Gesamtanlage, der architektonische Aufbau mit seinen Wimpergen und Fialen, der blaue mit weißem Netzwerk durchsetzte Bildgrund, die Anbringung der Figuren, kurz, das Ganze ließe sich fast unverändert auf Glas übertragen[1])". Das Graduale wurde von dem Minoritenbruder Johann von Valkenburg 1299 vollendet. Das Graduale enthält noch manche andre Darstellungen, es sei nur die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der drei Könige genannt, die alle unmittelbare Vorlagen für Glasgemälde abgeben könnten. Oidtmann hat auf diese Zusammenhänge nachdrücklichst hingewiesen. Er geht so weit zu behaupten, daß die heiligen drei Könige auf dem Altenberger Tafelgemälde des Schlosses Braunfels, endlich auch der Johanhes und Paulus sowie die Verkündigung und Darstellung im Tempel aus dem Wallraf-Richartz-Museum als Vorlagen für die Glasmalerei verwendet werden könnten. Daß die Chorschranken des Cölner Domes mit den Hochchorfenstern innigste Verwandtschaft aufweisen, und die Malereien des Clarenaltares völlig der Auffassung der Glasmalerei entsprechen, wurde schon früher bemerkt. Von Reber stellte ausdrücklich fest, daß die Gemälde des Clarenaltares „ohne allen Zusammenhang mit der Wandmalerei erscheinen, und vielmehr nach Wahl und Transparenz der Farben von der Glasmalerei abhängig, an welche gelegentlich, wie an dem Heisterbacher Altar in München, selbst die Anordnung der Bilder erinnert[2])".

Der Zusammenhang ist klar. Auch hier in den Glasgemälden ist die Vorstellung von Raum und Körper unmittelbar der architektonisch-plastischen Vorliebe der Zeit entnommen. Die Gestalten der Könige der Hochfenster des Cölner Domes, die zwischen 1317 und 1320 geschaffen wurden, sind nichts anderes als die in die Fläche übertragenen, rundplastischen auf Sockeln unter Baldachinen stehenden Pfeilergestalten gotischer oder spätromanischer Dome. Und das Krönungsfenster mit der Krönung Marias in der Johanneskapelle des Cölner Domes ist in der äußer-

(1) Oidtmann: Rheinische Glasmalerei. Düsseldorf 1912, S. 19. Stephan Beissel, Zeitschr. f. christl. Kunst. XV, S. 265.

(2) Dr. Franz von Reber: Kunstgeschichte des Mittelalters. Leipzig 1886, S. 617.

lichen, dem Thron Salomons verwandter Fassung in der Raumgestaltung und der strengen Flächengliederung durchaus entsprechend dem Bebenhausener Altar des Stuttgarter Museums. Die neue Raumaufteilung, die sich hier wie in dem Jakobfenster der Johanneskapelle und dem Fenster mit der Anbetung der Könige klar ausgeprägt zeigt, ist allein gewonnen durch die reiche Entfaltung der architektonischen Umrahmung. Durch klar gegliederte, reiche architektonische Aufbauten wurden Nischen geschaffen, in denen auf Sockeln Einzelgestalten stehen. Die mittlere Gruppe aber, die eine größere räumliche Weite beansprucht, läßt im Aufbau deutlich die gleichen Formmerkmale erkennen, die in den Tafelgemälden der Cölner Malerschule sich als das Ergebnis einer architektonischen Vorstellungswelt zu erkennen gaben. Nur daß hier, da es sich noch um den Beginn des 14. Jahrhunderts handelt, die Idealität des Raumes stärker betont erscheint. In den Einzelgestalten der Glasgemälde der Stephanus- und Michaeliskapelle des Cölner Domes wird der Zusammenhang mit den Domchoraposteln schon offensichtlicher. Die Sockel sind scharf betont. Die Füsse, in völliger Obersicht gegeben, erinnern bis in Einzelheiten an die steinernen Standfiguren. Das Gewand ist weiter, weicher, reicher. Die Fülle und der Reichtum sich drängender Gewandmassen, wie sie die Domchorapostel auszeichnen, ist schon vorgeahnt. Und vergleicht man endlich die Anbetung der Könige aus der Sakristei in St. Gereon, die um 1316 entstand, und die Glasgemälde im Erker der Hauskapelle des Freiherrn Albert von Oppenheim, die auf Erzbischof Walram von Jülich (1332—49) hinweisen mit den Darstellungen der Verkündigung, Kreuzigung, Darbringung im Tempel, der Madonna mit Stifter und Stifterin mit den Gemälden des Clarenaltares, so ist die Übereinstimmung des Stiles so vollkommen, daß es sich erübrigt, im einzelnen auf die plastischen Vorstellungen als auf den Ursprung dieses Gestaltungswillens hinzuweisen.

Den sichtbarsten Beweis aber, daß die Plastik auch der Glasmalerei zum Vorbild wurde, gibt das Westfenster der Abteikirche zu Altenberg. Hier ist der Aufbau der Baldachine so kühn und eigenartig, die breiten Sockel, auf denen die plastisch gerundeten, statuarisch gefestigten Gestalten stehen, so aufdringlich betont, die Raumgestaltung so unmittelbar aus der plastischen Empfindung der Zeit herausgewachsen, daß man in dem Schöpfer dieses Glasgemäldes einen Bildhauer vermuten muß. Durch Urkunden wird diese Annahme bestätigt. „Nicht einwandfrei, aber doch höchst wahrscheinlich ist die Annahme, daß der Laienbruder Meister Raynold von Hochheim außer dem Steinwerk die Zeichnung zum Glasgemälde geliefert habe. Super omnes rex lapicidas, König aller Steinmetzen, so hieß er auf seinem Grabmal vom Jahre 1398; die Inschrift meldet ferner, daß er dem Kloster durch seine Kunstfertigkeit gar nützlich gewesen, daß er, in allem ein Meister, das große Fenster mit solchem Schmuck versehen habe, wie man keines besser sich erinnern könnte[1])". „Und ein weiterer Umstand erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß Meister Raynoldus der geistige Urheber des Glasgemäldes ist, nämlich die zeichnerische Verwandtschaft der Figuren mit der Bildhauerei; die ganze Behandlung der Gewandung, vor allem aber die Köpfe mit ihren stark geringelten Haaren, wie sie sich beispielsweise auf dem Grabdenkmal des 1360 verstorbenen Grafen Gerhard zeigen, weist auf die Technik des Meißels hin. Die Engel der Dreipässe könnten als Vorlagen zu Kragsteinen gezeichnet sein, die Brustbilder der Kirchenväter und

(1) Oidtmann a. a. O., S. 219. — P. Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Mühlheim a. Rh. Düsseldorf 1901.

die Standfiguren könnten unverändert plastisch nachgebildet werden. Alles bewegt sich in den Bahnen der Plastik[1])".

So wäre der Kreis geschlossen. Diese Urkunde, aus der mit höchster Wahrscheinlichkeit hervorgeht, daß ein Bildhauer gegen Ende des 14. Jahrhunderts die Vorlagen für eines der bedeutendsten Glasfenster der Rheinlande fertigte, läßt die vielfältigen Beziehungen zwischen Malerei und Plastik noch einmal im hellsten Lichte erscheinen, denn das Altenberger Westfenster wächst bis in alle Einzelheiten organisch heraus aus der folgerichtigen Entwicklung der rheinischen Glasmalerei. Es weist keine Züge auf in architektonischer, räumlicher oder plastischer Gesinnung, die der Vergangenheit dem Wesen nach fremd wären. Es bedeutet nichts anderes als das letzte Glied in der festgefügten Kette der Entwicklung. Denn so innig ist die Malerei des 14. Jahrhunderts mit der Vorstellungswelt architektonischer und plastischer Gestaltung verwachsen, daß der bedeutendste Bildhauer der Zeit, super omnes rex lapicidas, Meister Raynoldus, seine Zeichnung für ein Glasgemälde schaffen kann, ohne im geringsten aus dem der Glasmalerei gewiesenen Rahmen abzuweichen.

Die Tatsachen ausdeutend könnte man sagen, die Flächenkünste, Glasmalerei, Tafelmalerei und Miniaturmalerei haben innerhalb des 14. Jahrhunderts im Cölnischen Kunstkreise eine volle Übereinstimmung des Stils. Ihre Darstellungsmittel entsprechen noch nicht den der Flächenkunst eigentümlichen Ausdruckswerten. Sie sind noch umklammert von den Formvorstellungen, die der Raumgestaltung der Baukunst und der Körpergestaltung der Bildnerei dienen. Die das 14. Jahrhundert bestimmende Vorherrschaft räumlich-körperhafter Gestaltung hat die Darstellungsweisen der Flächenkünste in allen Teilen bestimmt. Aus der Bildnerei schöpft die Malerei ihre stärksten Kräfte.

(1) Oidtmann a. a. O., S. 219.

ZU NIKOLAUS GOLDMANNS LEBEN UND SCHRIFTEN

Von MAX SEMRAU

II.

Goldmann hat zu Lebzeiten folgende fünf Werke veröffentlicht:

1. Elementorum architecturae militaris liber (sic!) IV... Lugduni Batavor. Ex Officina Elzeviriana 1643 (mit Tafeln und Figuren). 8°.

II. La nouvelle fortification ... Leyde chez les Elzevir 1645. 2°.

III. Vitruvii Voluta Jonica hactenus amissa restituta a Nicolao Goldmanno — in der Vitruv-Ausgabe des Antwerpeners Joh. de Laet (Amstelodami ap. Lud. Elzevirium Anno 1649) S. 265—272.

IV. Tractatus de usu proportionarii sive circini proportionalis cum tabulis constructionum ... Lugduni Batavorum. Ex Officina Philippi de Croy. Impensis Autoris 1656. 2°.

V. Tractatus de Stylometris sive instrumentis quibus Quinque Ordines Architecturae Methodo qua facilior inveniri nequit expeditius et accuratius longe quam ullo Proportionario in modica et majuscula forma designantur ... Gebrauch dehr Baustäbe ... Lugduni Batavorum. Apud Autorem 1662. 2°.

Diese seinen nachgelassenen Hauptwerken, der „Civilbaukunst" und der „Architectura sacra", vorausgehenden Schriften sind vorwiegend technischen und mathematischen Inhalts, stehen aber doch schon in einem erkennbaren Zusammenhange mit dem später von ihm behandelten Ideenkreise. Die Mathematik — und zwar vor der Ausgestaltung der Infinitesimalrechnung die angewandte Mathematik oder Mechanik (nach Goldmanns Bezeichnung) — war die Lieblingswissenschaft des 17. Jahrhunderts. Die großen Denker des Zeitalters gingen aus den mathematischen Studien hervor und die Methode dieser Wissenschaft sich zu eigen zu machen, erschien nicht bloß Philosophen, sondern auch Juristen, Theologen und Medizinern, Lernenden und Lehrenden, als ein so erwünschtes Ziel, daß selbst an den Universitäten die Vertreter dieser Disziplinen oft zugleich Mathematiker waren. Der verführerische Gedanke einer beweisbaren und unzweifelhaften Gewißheit führte zu solchen mit dem Prognostikon der Unfruchtbarkeit behafteten Gewissensehen[1]).

Die Verbindung der Architektur mit der Mathematik beruhte auf einem ähnlichen Streben und wurde durch die Kriegsbaukunst vermittelt, gleichfalls ein Lieblingskind des Zeitalters. Was konnte in diesen kriegerischen Zeitläuften den Menschen auch wichtiger erscheinen, als der sichere Schutz ihrer Wohnstätten gegen Überfälle und Belagerungen! Die große Umwälzung aber, die im Zusammenhang mit den Erfahrungen des Befreiungskampfes gegen die spanische Herrschaft die neue, auf Erdwälle und Wassergräben aufgebaute Befestigungskunst der Niederländer herbeiführte, brachte die mathematische Berechnung der Richtungs- und Neigungswinkel bei der Anlage aller Arten von Befestigungen zu vorwiegender Geltung und setzte unzählige Federn in Bewegung. Die friedlichsten Skribenten — Professoren, Pastoren, Schulmeister u. a. — sehen wir in diesen Zeiten mit Feuereifer die subtilsten Probleme des Festungsbaus erörtern und Methoden ersinnen, deren „Unfehlbarkeit" wieder auf mathema-

(1) Bezeichnenderweise hat noch L. Chr. Sturm geglaubt, eine von ihm verfochtene Deutung der Abendmahlsformel „mathematisch" beweisen zu können (Mathematischer Beweis vom hl. Abendmahl, Hamburg 1714).

tische Berechnung begründet wurde. So artete die literarische Behandlung dieser Fragen oft genug in ein mathematisches Formenspiel und pedantische Haarspalterei ohne praktischen Nutzen aus, zumal noch unfruchtbare Prioritäts- und Systemstreitereien hinzukamen. Im Beginn des 18. Jahrhunderts galten die Festungstheoretiker, unbeschadet der damaligen Theologen, fast als die rauflustigste Kategorie unter den Literaten[1]).

Goldmanns Schrift über Befestigungskunst — II ist nur die wenig veränderte französische Ausgabe von I — fällt noch in die Anfänge dieser Periode, aber auch von ihr gilt, daß sie vorwiegend theoretischen Charakters ist. Sie legt das Hauptgewicht auf die geometrische, stereometrische und arithmetische Berechnung und ihre Erläuterung durch Zeichnungen und Tabellen[2]). Goldmann war durch seinen Lehrer Franz van Schooten (s. oben S. 352) ein Enkelschüler Simon Stevins (1584—1620), des Vaters der niederländischen Manier im Befestigungswesen[3]). Seine Absicht ist offenbar, gegenüber weitverbreiteten Handbüchern der Zeit, die den praktischen Gesichtspunkt voranstellten[4]), die wissenschaftliche Grundlegung zu sichern. „Mihi vero", sagt er (S. 152) „in supputationum pulvere digladianti firmiori talo standum erat, tali praecipue, qui demonstrationum fundamentis radicitus inhaereret." Er verhehlt sich nicht, daß die Praxis des Ingenieurs im Felde ihm oft nicht gestatten wird, solche Rechnungen anzustellen, betont aber auch mit Recht, wie wichtig sie für die Veranschlagung von Zeit und Kosten der Ausführung immer sein werden[5]). Und so nimmt er für sich in Anspruch, einem wirklichen Zeitbedürfnis zu dienen und insbesondere seinem Adoptivvaterlande, den Niederlanden: „Ideo enim scientiam trado, ut in Republica versanti ornamento sit, in pace decus, in bello praesidium; non ut ludum geometricum aperiam"[6]).

(1) Vgl. hierzu M. Jähns, Geschichte der Kriegswissenschaften (Gesch. d. Wissenschaften in Deutschland XXI.) S. 1702 ff. und G. Schröder in Beilage zum Militär-Wochenblatt 1884, S. 208 u. 226, der u. a. Sturm als den Typus eines dieser „Stuben- und Reißbrettingenieure" hinstellt.

(2) Vgl. Jähns a. a. O. S. 1124: „Neue Gesichtspunkte werden nirgends aufgestellt, wohl aber bietet die Arbeit die sorgfältigste und eingehendste mathematische Begründung."

(3) Jähns a. a. O. I S. 839, II S. 1005.

(4) Solche waren vor allen die ‚Fortification ou architecture militaire' von Samuel Marolais (Haag 1615) und die „Architectura militaris" von Adam Freytag aus Thorn (Leyden 1630), beide gleichfalls von Mathematikern verfaßt und in zahlreichen Auflagen verbreitet; Goldmann verweist gelegentlich darauf zur Ergänzung seiner eigenen Ausführungen. Gleichzeitig mit seinem Werke erschienen die „Architectura militaris" von Andreas Cellarius „der Mathematischen Kunst Liebhabern", Amsterdam 1645 und das „Specimen problematum Hercotectonico-Geometricorum" des oben erwähnten Christian Otter, Amsterdam 1646. Man sieht, wie lebhaft die literarische Produktion auf diesem Gebiete und gerade in den Niederlanden war.

(5) Daß „Mathematiker" auch im Ernstfalle Verwendung fanden, geht wohl aus einer Stelle in D. S. von Buchs Tagebuch, hersg. v. F. Hirsch II, S. 122 hervor: Bei der Belagerung Stralsunds durch den Großen Kurfürsten i. J. 1678 wird ein Mathematiker Tallier entlassen und sofort ein anderer Le Maistre angenommen.

(6) a. a. O., S. 275: Die Theorie des Befestigungswesens spielte in dem Kavalierunterricht der Zeit eine große Rolle und es ist möglich, daß auch Goldmanns Werk aus seiner Lehrtätigkeit hervorgegangen ist; in der Vorrede erwähnt er selbst die Beihilfe „nobilissimorum quorundam commilitonum" bei den Berechnungen und Zeichnungen. Aber das Urteil des geistreichen Prince de Ligne (bei Jähns a. a. O. S. 1125) über Goldmann und Cellarius: „Trop Mathematiciens! Ce sont des maitres de Fortification à gagner un Louis

Keine geometrische Spielerei, sondern eine wichtige Entdeckung war nach der Auffassung Goldmanns und seiner Zeitgenossen auch die Angabe einer mathematischen Konstruktion für die Volute der Jonischen Säule, wie sie der oben unter III angeführte Beitrag zu de Laets Vitruvausgabe enthält. Zur Herstellung dieser Volute gibt Vitruv (III, 5, 5f.) nur unvollständige und unklare Vorschriften: die verhältnismäßig einfache Konstruktion Goldmanns mußte bei der Bedeutung, die der Vitruvianischen Lehre von den Säulenordnungen beigemessen wurde, als eine erlösende Tat erscheinen. Sie wurde von maßgebenden französischen Theoretikern, wie Blondel und Daviler[1]) unter ausdrücklicher Nennung des Autors angenommen, und Goldmann hat bei Lebzeiten wohl durch nichts größeren Ruhm erworben, als durch diesen kurzen Aufsatz.

Praktischen Nutzen für das ganze Gebiet der angewandten Mathematik wie der Befestigungskunst erstrebte auch die Abhandlung über den Proportionalzirkel (IV), d. h. ein Instrument, das gestattete, während die Zirkelweite einer beliebigen Entfernung entsprechend gespannt wurde, an zwei anderen Punkten der Zirkelstangen von selbst eine Entfernung abzulesen, die zur ersten in einem gewünschten Verhältnis stand. Die Erfindung dieses Zirkels, die u. a. Galilei für sich in Anspruch nahm, hatte schon seit Beginn des Jahrhunderts heftigere literarische Streitigkeiten entfesselt, „als die ganze Sache verdiente“ [2]); Goldmanns Abhandlung greift aber nicht so sehr auf diese Prioritätsstreitigkeiten zurück, sondern sucht den praktischen Nutzen der Erfindung im Sinne mathematischer Schärfe und Genauigkeit darzulegen.

Ähnliche Zwecke in besonderm Hinblick auf die Vitruvianischen Studien verfolgt Goldmanns eigene Erfindung der „Baustäbe“, die er in seiner unter V angeführten Schrift veröffentlicht und erläutert. Es handelt sich um Maßstäbe oder Lineale, auf denen die Verhältniszahlen der einzelnen Ordnungen so aufgetragen sind, daß man danach die Höhenmaße wie die Ausladungen der Bauglieder geometrisch wie arithmetisch genau bestimmen kann [3]). Die Abfassung in lateinischer und deutscher Sprache und die Widmung an die beiden fürstlichen Persönlichkeit (s. oben S. 355) deuten wohl darauf hin, daß sich der Verfasser von diesem stattlich gedruckten und mit einem Tafelband ausgestatteten Werk eine besondere Aufnahme auch in weiteren Kreisen der Bauleute und Bauherren versprach.

Mehr oder weniger dürfen alle diese Veröffentlichungen Goldmanns, wie er es in der Vorrede zu IV auch selbst anzudeuten scheint [4]), als Vorarbeiten zu seinem Hauptwerke, der „Civilbaukunst“, aufgefaßt werden, das ihm selbst herauszugeben nicht mehr beschieden war. Der Begriff der Architectura civilis findet sich schon bei Joseph Furttenbach (1628) und erklärt sich am einfachsten — auch bei Goldmann — aus dem Gegensatz gegen die im Schwange befindliche Architectura militaris; er umfaßt also das gesamte nicht zur Kriegs-

pour 12 Leçons, mais point une Province, par la juste proportion géometrique. Ces gens là ne forment point d'Ingenieurs!“ erscheint doch zu boshaft pointiert, um gerecht zu sein.

(1) Fr. Blondel, Cours d'Architecture 2. éd. Paris 1698, I. S. 81. C. A. D'Aviler, Cours d'Architecture Nouv. éd. Paris 1738, S. 70.

(2) M. Cantor, Vorlesungen über Geschichte der Mathematik. II², S. 688.

(3) Vgl. hierzu jetzt W. Thomae, die Schwellung der Säule (Entasis) bei den Architekturtheoretikern bis in das XVIII. Jahrhundert. Dresden 1915 (Heidelberger Diss.) S. 20f.

(4) Ad Architecturam, quam imperatoriam Nympham officinae carcere hactenus mancipatam indignor, in reliquo vitae stadio cursum dirigam, nisi Numen aliter jusserit.

architektur gehörige Bauwesen, von den höchsten Aufgaben bis zu den kleinsten, von den Subtilitäten der Ordnungen bis zu den Notwendigkeiten der Reinlichkeitsanlagen. Während die Theoretiker des 16. Jahrhunderts nach dem Vorbilde Vitruvs noch das Gesamtgebiet der bürgerlichen wie der militärischen Baukunst unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammenfassend behandelten, ist hier unter dem Einfluß der zeitlichen Entwicklung, in der die Befestigungskunst voransteht, eine äußere Scheidung eingetreten, die für die Gesamtauffassung der Architektur von entscheidender Bedeutung wurde. Goldmann selbst zeichnet in seiner schriftstellerischen Tätigkeit den Gang der allgemeinen Entwicklung gleichsam ab, indem er mit einem Werk über Militärarchitektur beginnt und über solche mehr mathematischen Inhalts zu der Civilbaukunst fortschreitet. So liegt der ihn leitende Gesichtspunkt klar zutage: wenn jene sich, wie allgemein anerkannt, auf mathematischer Grundlage aufbauen muß, warum sollte von dieser nicht das gleiche gelten, zumal die zahlenmäßige Gesetzlichkeit der Ordnungen schon von den älteren Theoretikern so streng durchgebildet worden war. Die Verbindung mit der Lieblingswissenschaft des Jahrhunderts war damit begründet, das Ideal einer beweisbaren Richtigkeit und Gewißheit auch für die Architektur aufgestellt, mit anderen Worten: die Baukunst in eine Bauwissenschaft umgewandelt. „Die Baukunst", sagt Goldmann (S. 8), „kann als Wissenschaft und auch als eine Kunst abgehandelt werden. Und angesehen, daß Vitruvius sie als eine Kunst abgehandelt hat, haben wir lieber auf Wissenschafts-Art dieselbe beschrieben." Er verkündet damit zum erstenmal eine Auffassung der Architektur, die länger als ein Jahrhundert in Geltung geblieben ist und sich von der Stellungnahme der voraufgegangenen Epoche sehr deutlich unterscheidet. Die rein empirische und zusammenhangslose Art der Aufnahme italienischer Renaissanceformen in Deutschland hatte irgend welche klare Anschauung über das Wesen architektonischen Schaffens während des ganzen 16. Jahrhunderts nicht aufkommen lassen. Auch die Übersetzung des Vitruvkommentars des Cesarino durch den „wackeren Teutschen" (so nennt ihn Goldmann S. 5) Walter Rivius (1548) änderte daran nichts: ein Blick auf die weitverzweigte Literatur der „Säulenbücher" genügt, um den ganz handwerksmäßigen Charakter dieser von Malern und Tischlermeistern „inventierten" Vorbildersammlungen zu erkennen[1]).

Solchen und anderen „praktizierenden Baumeistern" erteilt Goldmann gleich zu Anfang seines Werkes eine scharfe Absage, wenn er den Begriff des Architekten im alten platonischen Sinne (Polit. 259 E) aufstellt als eines Herrschers über die Bauleute. „Denn kein Baumeister leget selber die Hände an, sondern er ist ein Aufseher und Gebieter über die Werkmeister, derer Werk er urtheilet, nicht aber Hand Arbeit treibet. So muß er es denn also anstellen, daß nichts gebauet werde, dessen er nicht gnugsame Ursache zeigen könne" ... „Deßgleichen werden verworffen diejenigen, welche mit allzuvielen und unnützen außzieren der Baukunst Ansehen verderben, und alles mit übrigen Mahlwerk und Schnitzwerk verwirren, welcher Fehler sehr gemein ist bey denen, die sich von der Mahler- oder Bildhauer-Kunst allzufrühe zur Bau-Kunst begeben." Wer aber die Baukunst wohl versteht, muß sie zu den Wissenschaften, genauer zu der Mechanik (der angewandten Mathematik) rechnen. Sie hat allgemeine Grund-

(1) Vgl. den Überblick von H. Schmerber, Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. u. 18. Jahrh. (Stud. z. deutschen Kunstg. 35) S. 6f. u. auch Thomae a. a. O., S. 18f.

sätze und daraus fließende Beweise, kann also zu jener Gewißheit gebracht werden, die der Architekt braucht. „Daß nun bißhero die Mathematici die Bau-Kunst nicht anrühren wollen, ist geschehen, daß sie sich die Schwierigkeit haben abschrecken lassen und indem sie gesehen, daß das meiste nach gutdüncken der practicirenden Baumeister aufgesetzet worden, hatten sie einen Abscheu vor dergleichen Ungewißheit, derer sie sich keineswegs gewohnet waren." Goldmann scheint sich aber auch über den oben skizzierten Entwicklungsgang von der Kriegs- zur Civilbaukunst klar zu sein, wenn er dann fortfährt: „Und wenn die Obrigkeit selbst von der Nutzbahrkeit der Wissenschafften urtheilen solte, würden sie die Bau-Kunst über alle andere oben ansetzen müssen: Dann wann die Befestigung vor nütze und nohtwendig geschätzet wird, ist solche Nohtwendigkeit vornamlich alleine zu Kriegs-Zeiten offenbahr. Aber die Bau-Kunst ist zu allen Zeiten, so wohl in Friede, als in wehrenden Landverderblichen Kriegen von nöhten.... Wann wir als Menschen freundlich beysammen wohnten, und nicht als die reissende Thiere gegeneinander wüteten, würde die Befestigungs-Kunst fallen müssen, und unsere Kunst gleichwol alleine mit ehren bestehen. Unter den Glückseligkeiten, die unter der Sonnen gefunden werden, ist nicht die Geringste wohl zu wohnen..." So unternimmt denn Goldmann als der erste Mathematiker von Fach, die Civilbaukunst ähnlich zu behandeln, wie die Kriegsbaukunst: indem er mit Definitionen und Axiomen anfängt und mit technischen Einzelheiten endet.

Aber die Gewißheit der Architektur beruht nach Goldmann noch auf einem tieferen Grunde, als dem des wissenschaftlichen Beweises: sie ist uns offenbart. So beginnt sein zweites Kapitel „von den Erfindern der Bau-Kunst" mit dem monumentalen Satze: „Die Erfindung der Bau-Kunst rühret ohne Mittel her von der Hand des Herrn." Gott hat David das Modell zum Tempel gegeben, wie einst Moses das Modell zur Stiftshütte, und Salomo hat danach seinen Tempel- und Palastbau ausgeführt, der an Herrlichkeit alle Wunderwerke der Welt übertraf. Der Werkmeister des Tempels, der Tyrier Hiram (2. Chron. 2, 13) brachte diese Architektur den Phöniziern, von ihnen haben sie die Ägypter empfangen, von diesen die Griechen und Römer. Die Römer haben unter allen Heiden am besten gebaut, die Byzantiner dann aber durch weibischen Zierat die Baukunst verdorben. Im Mittelalter hat man „etliche hundert Jahr nach einander nichts als durchbrochene und durchbohrte Steinberge an statt zierlicher Gebäue aufgerichtet, biß das Glücks-Rad sich auf eine bessere Seite gelencket hat: indem man auß der Erden die Knochen der ungeheuren Riesen, das ist die Drümer der großen Säulen und Gebälcke außgegraben und also auß den verfallenen Überbleibungen die Bau-Kunst gleichsam auß der Erden auferwecket hat".

In dieser Geschichtskonstruktion, deren Willkür uns in jener Zeit nicht wundernehmen darf, ist das Eigenartigste und Wichtigste der Glaube an das Fortwirken göttlicher Offenbarung in der Architektur, ausgehend von den Formen des Salomonischen Tempels. In Goldmanns verschollenem Werk über die „Heilige Baukunst" war dieser Gedanke weiter ausgeführt; doch genügen die Andeutungen in der Zivilbaukunst vollkommen, uns von der Begründung und Fortbildung dieser mystischen Idee ein Bild zu verschaffen. Die Folgerungen daraus werden namentlich im 7. Kapitel „Von der gegeneinander Messung" bis ins Einzelnste gezogen. Der Tempel Salomos ist untergegangen, aber die Tempelbeschreibung Ezechiels stimmt genau damit überein. Aus der Deutung von Ezechiel Kap. 40ff., wie sie Villalpando (vgl. oben S. 351) in seinem großen

Werke gegeben, können wir die von Gott offenbarten Verhältnisse des Tempelbaus ersehen, die in der Baukunst fortleben. „Alles was Vitruvius gutes von gegeneinander Messungen aufgezeichnet hinterlassen hat, dasselbige hat er auß dem Bau des Tempels Salomonis oder dessen Nachkömmlinge, dem neuen Tempel erlernet“ (S. 32). Goldmann findet nun in dem Grundriß des Tempels das schöne und einfache Verhältnis von 1:2 durchgeführt, berechnet aus den Maßangaben bei Ezechiel und aus der Beschreibung der „ehernen Säule“ die Größe der „heiligen Elle“, die dem unteren Säulenhalbmesser gleich ist, auf 16 Fingerbreiten und nimmt danach den Modul = 360 an. „Dann solche treffliche Zahl kein heydnisches Erfinden gewesen, sondern auß dem göttlichen Willen geworden ist“ (S. 33). Auf dieser Grundlage unternimmt er es ernsthaft, die eherne Säule als das nach der Anweisung Gottes geschaffene Urbild aller Säulenordnungen zu rekonstruieren und gelangt zu einer der korinthischen ähnlichen Kapitellform, nur mit Palmblättern statt des Akanthuslaubes (denn „die Vitruvianischen zänckichten Beerenklau-Blätter reymen sich ja hier zur Sache gar nichts“ S. 35) und mit einem Triglyphengebälk, an dessen Mutuli die überlieferten Granatäpfel (1. Kön. 7, 15ff.) als Tropfen aufgehängt sind (vgl. Sturm, Tafel 15). — Auf diesen Grundlagen unternimmt Goldmann — in steter Auseinandersetzung mit seinem Vorgänger Villalpando [1]) — eine vollständige Rekonstruktion des Salomonischen Tempels, des Urbildes dieser „heiligen Baukunst“, und sein Herausgeber Sturm sekundiert ihm (S. 42—46) mit dem aus seiner „Sciagraphia“ wiederholten Versuch, diese Wiederherstellung noch genauer an den Wortlaut der Lutherischen Bibelübersetzung anzuschließen.

Goldmann hat selbst auf die Quelle seiner Anschauungen hingewiesen, und jeder Vergleich seines Werkes mit dem des gelehrten spanischen Jesuiten zeigt, daß er in der Tat — unbeschadet der selbständigen Ausgestaltung seiner Lehre — wesentliche Grundzüge derselben von seinem Vorgänger übernommen hat. Die Architektur als Wissenschaft und zugleich als Herrscherin über die Künste, die Platonische Auffassung des Architekten als des Herrn der Werkleute [2]), das Eifern gegen ein Übermaß an Schmuck, wie es die Maler in die Architektur zu bringen pflegen [3]), die Hochschätzung der Mathematik [4]), vor allem aber die Grundanschauung von einer auf Offenbarung beruhenden „architectura sacra“ [5]) — dies alles findet sich schon bei Villalpando. Auch die Grundlinien der Goldmannschen Geschichtskonstruktion hat dieser bereits vor-

(1) Der Jesuit Johann Baptista V. († 1608) darf nicht mit dem Architekten Francisco V. († 1561) verwechselt werden, was hier ausdrücklich bemerkt sei, da einem verbreiteten Handbuch (K. O. Hartmann, die Baukunst in ihrer Entwicklung usw. Leipzig 1911, Bd. III, S. 137) in dieser Hinsicht ein böser Irrtum passiert ist.

(2) Villalpando II, 2, S. 41: Atque adeo (Plato) inter Imperatorias facultates Architecturam computare videtur, ac quemadmodum singula subditorum ministeria nota opus est ut sint Imperatori, ut sciat, quid cuique praecipiendum sit: pari ratione ea omnia nota esse Architecto necessarium est, quae operariis distribuere et quorum opera iudicare tenetur. Vgl. S. 46: sordidam vero manuum exercitationem nihil ad eum spectare.

(3) a. a. O., S. 43: Nimius architecturae ornatus decorem adimit. S. 46: . . . architecti atque pictoris longe esse diversa ingenia, studia, dignitates, longe alia consilia.

(4) a. a. O., S. 48: Mathematicus nec fallit nec decipitur.

(5) a. a. O., S. 70: non minus haec sacra ac paene diuina architectandi ratio reliquas omnes antecellere putanda est, quam humanis soleant inuenta diuina praestare. Vgl. S. 414f.: Dei sapientia in architectura maxime elucet.

gezeichnet: das Kapitell der „ehernen Säule" ist von den Korinthiern übernommen, aber statt der Palmblätter haben sie, „primos haberi eius inuentores cupientes", Akanthusblätter zur Bildung desselben angewandt usw.[1]). Selbst Einzelauffassungen seines Vorgängers, wie die Entrüstung über den Bukranienschmuck des Gebälkfrieses[2]), hat sich Goldmann zu eigen gemacht, wenn er auch andererseits der ausschweifenden Neigung des Spaniers zu mystisch-symbolischer Deutung der Tempelarchitektur nur mit Zurückhaltung folgt.

Was Villalpando und seine Nachfolger über die vermeintliche Gestalt des Salomonischen Tempels feststellen zu können glaubten, hat heute vom Standpunkte der biblischen Altertumskunde aus natürlich nur noch historischen Wert[3]). Kunstgeschichtlich betrachtet aber reiht es sich an eine Anzahl von bildlichen Darstellungen des Tempels an, die, bis ins 15. Jahrhundert zurückreichend, beweisen, wie sehr dieses Bauwerk schon früh die Phantasie der Künstler beschäftigt hat. Sehen wir von den bekannten Zentralbauten auf altniederländischen Bildern und bei Perugino, Raffael u. a., ab, so sind der Hallenbau auf Ghibertis Baptisteriumstür sowie der Florentiner Stich mit dem als „Templum Salomonis" bezeichneten Gebäude im Hintergrunde (Pass. V, p. 39 n. 95) wohl die frühesten Beispiele von Bildungen, die etwa in der Richtung von Villalpandos Herstellungsversuch liegen. Dieselbe Aufschrift findet sich auf einer Zeichnung des flämischen Anonymus der Sammlung Destailleur, die — nach Geymüller — einer Architekturskizze Jacques Androuet-Ducerceaus zugrunde liegt[4]), während der florentinische Stich wieder eine andere Gruppe von Tempelentwürfen des französischen Architekten (Geymüller Abb. 11, 12, vgl. auch Abb. 110) bestimmt zu haben scheint, von denen der eine zwar als „Temple de Paix à Romme" bezeichnet ist, die sich aber ihrer ganzen Art nach zwanglos gleichfalls mit dem Templum Salomonis in Verbindung bringen lassen. Der architektonische Grundgedanke dieser Skizzen: langgestreckte Flügelbauten mit Aufhöhungen in der Mitte und auf den Eckpunkten, berührt sich schon deutlicher mit den Versuchen zur Rekonstruktion des Ezechieltempels. Es handelt sich hier eben um Bauideen für ausgedehnte, öffentlichen Zwecken dienende Anlagen, die ähnlich schon in der italienischen Renaissance (vgl. Filarete) vorkommen und die gegen Ende des 16. Jahrhunderts im Bau des Escorial großartigstes Leben gewannen. Der Entwurfmeister dieses Riesenwerks, Juan Bautista de Toledo, ein Schüler Peruzzis, Sansovinos und Palladios[5]), schuf den berühmten rostartigen Grundriß mit seinen Ecktürmen zur Lösung der Aufgabe, Kirche, Priesterwohnungen und Herrscherpalast zu einem großartigen Komplex zu vereinigen, wobei die Kirche eines der sechs Rechtecke des Grundrisses allein ausfüllt. Villalpando, ein Schützling Philipps II., kannte den Bau des Escorial mindestens aus den 1587 veröffentlichten Stichen des Pedro Peret und hat für seinen Entwurf des Salomonischen Tempels die Hauptideen des Ganzen, den rostförmigen Grundriß mit den Eckaufbauten Bautistas und die von Juan de Herrera hinzugefügten einheitlichen Gesimshöhen entnommen,

(1) a. a. O., S. 455, vgl. S. 200.
(2) a. a. O., S. 445: (in metopis Cherubinorum capita): cum quibus nihil habent commune taurorum crania, propter quae non zophori dicenda essent, sed thanatephori.
(3) Immerhin werden Prado-Villalpando noch in modernen Ezechielkommentaren (z. B. Kraetzschmar 1900) berücksichtigt, die von Goldmann-Sturm nichts mehr wissen.
(4) H. v. Geymüller, Les Du Cerceau, Paris 1887, Abb. 13, 14.
(5) O. Schubert, Gesch. des Barock in Spanien. Eßlingen 1908. S. 31, vgl. die Abb. 15—17.

nur daß er die Zahl der Rechtecke auf neun steigerte und die Fassaden mit einer trockenen Pilasterarchitektur überspann[1]). Goldmanns Entwurf, von dem sich der Sturms nicht wesentlich unterscheidet[2]), schließt sich in diesen Grundlagen seinem Vorgänger an, den er nur so weit umgestaltet, als seiner strengeren theoretischen Auffassung entspricht. So führt er im Grundriß namentlich das reine Verhältnis von 1:2 innerhalb eines Quadrats von 500 Ellen durch, läßt im Aufriß den dritten Halbstock weg und erhöht die Aufbauten, in denen außerdem stattliche Treppenaufgänge untergebracht sind, turmartig; auch die Öffnung des Erdgeschosses durch Bogenhallen bringt in das öde Fassadenschema Villalpandos reicheres Leben, so daß — die Voraussetzungen dieser Phantasiearchitektur einmal zugegeben — sein Entwurf in der Tat als ein bedeutender Fortschritt erscheint.

Für Goldmann ist die „Architectura sacra" des Tempels aber nur die Grundlage für den Aufbau seines Systems der fünf Säulenordnungen, die für ihn wie für seine Zeitgenossen im Mittelpunkte alles baulichen Schaffens stehen. Es wird genügen, hier die Hauptpunkte kurz anzudeuten (Buch II, S. 72ff.). Das System der Ordnungen geht, auch bei den Heiden, auf die Eingebung Gottes zurück und wird als eine Einheit aufgefaßt, die Fünfzahl der Ordnungen aber (S. 77) durch Differenzierung erklärt: es gab erst eine starke und eine zarte, dann wurde eine mittlere eingeschoben, endlich dazwischen noch wieder zwei vermittelnde. „Die da mehr Ordnungen einführen wollen, machen eine Unordnung. Dann es ist unmöglich, daß man zu mehren Kennezeichen finde, damit sie eigentlich unterschieden werden mögen[3])." Die höchste und vollkommenste Ordnung ist — wie bei Villalpando — die korinthische, „welche der heiligen fast alles nachäffet". Nach dem in dieser gefundenen Modul von 360 Teilchen werden (S. 82—100) alle Ordnungen samt ihren Gebälken und „Säulenstühlen" auf einheitliche Maßzahlen gebracht, was im einzelnen zu verfolgen hier nicht meine Aufgabe ist. Auch die Erörterung der verschiedenen Fragen, zu denen der Inhalt des 3. und 4. Buches („Von der inneren Eintheilung der Gebäue" und „Von den gantzen Werken") anregt, insbesondere des interessanten, bisher fast ganz unbeachtet gebliebenen Plans einer Idealstadt (S. 112f.) muß einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Die Bedeutung der Anschauungen Goldmanns für ihre Zeit darf nicht unterschätzt werden, haben sie doch noch ein halbes Jahrhundert später, als Sturms Ausgabe und zahlreiche Kommentare der „Civilbaukunst" sie verbreiteten, starke Triebkraft bewiesen. Und ungeachtet aller Sonderbarkeiten im einzelnen besitzt seine Auffassungsweise eine Geschlossenheit und Folgerichtigkeit, die sie zu einer historisch bemerkenswerten Erscheinung machen. Sie bedeutete vor allem eine ungemeine Rangerhöhung der Architektur, der „imperatoria nympha", die Goldmann seinem eigenen Ausdruck nach „ex officinae carcere" wieder zur Freiheit und Selbständigkeit erhob, allerdings indem er zugleich ihre Wesensdeutung veränderte: die Architektur war ihm nicht mehr eine Kunst, sondern eine Wissen-

(1) Vgl. Tf. 1—15 seines Werkes. Die Beziehung zum Escorial ist bereits von Th. Friedrich, Tempel und Palast Salomons, Innsbruck 1887, bemerkt worden.
(2) Vgl. Tf. 8—15 und 16—17a der „Civilbaukunst".
(3) Es ist amüsant, daß Sturm, der nach dem Vorgange Delormes u. a. eine sechste „teutsche" Ordnung erfunden hatte (näheres darüber in seiner „Ersten Ausübung usw.", S. 13—25) gegen diese Beweisführung Einwürfe erhebt, aber nun seinerseits einen weitläufigen Beweis dafür antritt, daß es mehr als sechs Ordnungen wirklich nicht geben könne!

schaft. Man mag dies als eine Verfallserscheinung auffassen im Hinblick auf das stolze Künstlerbewußtsein der Renaissancetheoretiker, aber es drückt sich darin doch auch die Gesinnung des Zeitalters aus, das mit der wissenschaftlichen Erkenntnis der Welt Ernst machte und den Grund zur modernen Weltanschauung legte. Den Zeitgenossen jedenfalls mußte der Gedanke, auch für die Architektur mathematische Beweiskraft und Gewißheit zu gewinnen, besonders einleuchten.

Wie aber konnte der Architektur höhere Weihe verliehen werden als durch die zweite Grundanschauung Goldmanns: daß sie auf göttliche Offenbarung zurückgehe! Wir wissen nichts Sicheres über seine religiöse Stellung, wenn auch manches dafür zu sprechen scheint, daß er dem holländischen Calvinismus nahe stand. Jedenfalls war er ein frommer, bibelfester Mann, und die Idee einer „heiligen Baukunst" entsprang gewiß auch einem Bedürfnis seines Herzens. Den geschichtlichen Anknüpfungspunkt dafür fand er in Villalpandos Rekonstruktion des von Ezechiel geschauten Salomonischen Tempels, dessen Abbild er gleich seinem Vorgänger in den ihm vertrauten Formen der Renaissancearchitektur gab. So schloß sich ihm scheinbar die Beweiskette: die Formen des Tempels Gottes erschienen als Urbilder des antiken Säulenbaus und damit der Architektur überhaupt.

Über diese Hirngespinste mag man lächeln, aber sie hatten nicht bloß subjektive Bedeutung und nicht bloß für ihre Zeit. Noch Sturm greift den Gedanken Goldmanns begierig auf und erweitert ihn, obwohl auch er sich calvinistischer Neigungen beschuldigen lassen mußte, durch die orthodoxe Idee, die Lutherische Übersetzung der Tempelbeschreibung zugrunde zu legen. Für Goldmann bedeutete seine Offenbarungsarchitektur zunächst eine Befreiung von der übermächtigen Autorität Vitruvs. Zwar nennt auch er das Werk des Römers „unsterblich, wenn auch mit dem Nebel der Unverständlichkeit verfinstert" (S. 5), und er greift fragend und erläuternd, zustimmend und ergänzend immer wieder darauf zurück. Aber er ist sich doch bewußt, daß er selbst bereits auf einem andern Boden steht, auf dem des Christentums. Indem er die Architektur als eine auf Offenbarung beruhende Wissenschaft auffaßt, erinnert er uns an die bekannte Tatsache, daß in jedem Niederländer des 17. Jahrhunderts ein Stück Theologe steckte[1]). In dieser Hinsicht erscheint Goldmann in der Tat ganz als Holländer, und seine Lehre ist eine eigenartige Verquickung calvinistisch nüchternen Denkens mit einer Glaubensmystik, zu der ihm das Werk des spanischen Jesuiten den Weg gewiesen hat. Ihr Leitstern blieb — hier wie dort — das Verlangen nach gesetzmäßiger Normalisierung des architektonischen Schaffens, ein Ideal, in dem sich die Kunstauffassung des Jesuitismus und des Protestantismus ja auch sonst zu begegnen pflegen. Es entspricht offenbar einem Bedürfnis germanischen Kunstempfindens und hat sich als klassizistische Gegenströmung im nordischen Barock immer wieder geltend gemacht.

So ist es schließlich doch kein Zufall, daß ein Meister wie Baltasar Neumann mit seinen ersten baukünstlerischen Versuchen an Sturm, d. h. an Goldmann, anknüpft: an dem, was wir heute mit Stolz „Deutschen Barock" nennen, darf auch dem Einfluß des einsamen Leidener Architekturdenkers sein Anteil nicht vorenthalten bleiben.

(1) Vgl. K. Busken-Huet, Rembrandts Heimat. Leipzig 1886, II, 21: „Der Historiker dieser Zeit darf keinen Augenblick vergessen, daß die Niederländer des 17. Jahrhunderts allerdings ein Volk von Kaufleuten, zugleich abe auch, die Freisinnigsten nicht ausgenommen, ein Volk von Theologen gewesen sind."

NACHBEMERKUNG DES VERFASSERS.

Nach abgeschlossenem Satz dieser Abhandlung wird mir durch freundliche Zusendung des Verfassers die Schrift von Walter H. Dammann, die St. Michaeliskirche in Hamburg, Leipzig 1909, bekannt, die eingehend auch über Sturms Bauten und Schriften handelt, so daß meine Anmerkung auf S. 394 dementsprechend zu ergänzen wäre. D. führt den auch für das hier behandelte Thema wichtigen Nachweis, daß Sonnin beim Bau der Michaeliskirche und sonst sich eng an Sturm angeschlossen hat, ja, daß er dessen Schriften die Grundlagen seines architektonischen Wissens verdankt. „Bis etwa 1750, heißt es S. 155, hat Sonnin vom Bauwesen keine anderen als höchstens laienhafte Kenntnisse. Er studierte die Sturmschen Schriften und erreicht bald auf dem Gebiet, das bei Sturm am ausführlichsten und mit Vorzug behandelt wird, treffliche Leistungen und einen bedeutenden Ruf.“ Der Fall liegt also ähnlich wie bei Neumann und hätte von Habicht (vgl. oben S. 50), sogar als schlagende Parallele für seinen eigenen Nachweis angeführt werden können. Wie Neumann, der größte Vertreter des katholisch-süddeutschen Barocks, so zeigt sich auch Sonnin, neben Georg Bähr gewiß der schaffenskräftigste Meister der norddeutsch-protestantischen Architektur, von „Sturm“ abhängig. Und wenn D. diese Abhängigkeit hauptsächlich auf das Baugewerbliche beschränkt wissen will, so ändert dies nicht viel an der Sache, denn gerade auf dem praktisch-technischen Gebiete möchte man diesen Theoretikern kaum eine fruchtbare Wirksamkeit zutrauen. Das Material für seinen Nachweis entnimmt D. hauptsächlich (S. 163 ff.) der „Civilbaukunst“ und diese Tatsache kann einem Biographen Goldmanns nur willkommen sein. Denn gegenüber der auch bei D. hervortretenden Neigung, die in diesem Werke gegebenen Anweisungen vorwiegend auf Rechnung Sturms zu schreiben, möchte ich hier noch einmal hervorheben, daß Sturm schon 1696 (nicht erst bei Gelegenheit der zweiten Ausgabe von 1708, wie D. S. 88 irrtümlich annimmt), seine Zusätze und Ergänzungen in einer eigenen Schrift zusammengefaßt hat (vgl. oben S. 349 f.), also für ihn kein Grund vorlag, in den Goldmannschen Text hineinzupfuschen. Auch in seinen späteren Erläuterungsschriften unterscheidet er meist sorgfältig zwischen dem Original Goldmanns und seinen eigenen Ausführungen. Beinahe jeder Nachweis von der tiefgreifenden Wirksamkeit der „Civilbaukunst“ überträgt sich also gewissermaßen automatisch auf Goldmann; in einem besonderen Falle läßt sich dies ohne weiteres darlegen. D. führt S. 163 ff. den sehr gelungenen Beweis, daß Sonnin der Konstruktion seines Turmgebälks an der Michaeliskirche die ja allerdings von Sturm ausgeführte Zeichnung ‚Ander dorisches Gebälk‘ auf Tafel 25 der „Civilbaukunst“ zugrunde gelegt hat und benutzt für seine Nachkonstruktion die im Goldmannbuch empfohlene Teilung des Modulus in 360 Teilchen, deren praktische Brauchbarkeit er bei dieser Gelegenheit hervorhebt. Gerade diese Teilung des Modulus aber ist eine Originalerfindung Goldmanns, die Sturm selbst wiederholt mit höchsten Lobsprüchen herausstreicht. Und so wäre, auch ohne die Lächerlichkeit einer textkritischen Untersuchung, gerade in den entscheidenden Punkten die Originalität Goldmanns fast durchweg aufrecht zu erhalten, wo an seiner Stelle gewohnheitsmäßig Sturm zitiert zu werden pflegt.

In den Zusammenhang meiner eigenen Darstellung von dem Schicksal des Goldmannschen Manuskripts fällt der von D. S. 87 gebrachte Hinweis auf eine mir leider entgangene Bemerkung Sturms, wo es heißt (Goldmanns Beschreibung eines Italiänischen Lust-Hauses zu einem Anhang . . . mit Erklärung ausgeführt 1718): „In dem Manuskript von Goldmanns Architektur, welches mein seel. Vatter sich von desselbigen eigener Hand abgeschrieben und von ihm selbst hatte erklären lassen, war ein undeutlich und eylig mit freier Hand entworffener Grund-Riß . . .“ Diese Stelle bezieht sich wohl sicher auf die „Civilbaukunst“ und da Joh. Christoph Sturm, der erst Theologe, dann seit 1669 Professor der Mathematik und Physik in Altorf war, 1660 in Leyden studiert hatte, so ist an der Richtigkeit der Mitteilung nicht zu zweifeln. Möglicherweise existierten also auch andere Abschriften, deren eine dann im Besitze Reyhers gewesen sein könnte; mehr aber trägt die Stelle zur Aufklärung des oben S. 359 gekennzeichneten Sachverhalts leider nicht bei.

Was endlich die kritische Stellungnahme gegenüber den Anschauungen Goldmann-Sturms anbetrifft, bezüglich deren es D. an Schärfe nicht fehlen läßt, so möchte ich hier zum Schlusse nur einen Punkt hervorheben, der zeigt, daß diese Urteile zum Teil auf Mißverständnis beruhen. Auf S. 93, Anm. 3 wird eine Stelle aus Sturms (richtig Goldmanns) Kapitel über die Symmetrie angeführt „als ein erschreckendes Zeugnis dafür, daß ihm Gefühl für Kunstschönheit völlig abgeht“. Es heißt dort (Civilbaukunst S. 30) von der Musik: „Es ist zwar uns Menschen eine schlechte Ehre, daß wir die Ohren dem Gemüthe (= Verstande) vorgezogen haben, also daß wir nicht aus guten Ver-

hältnissen die Tonos erforschet, sondern gegenteils aus Zusammenstimmung der Töne gute Verhältnisse gefunden haben. So gar weit seyn wir von unserer ersten Vollkommenheit herunter gestürtzet, daß wir (es ist Schande zu sagen) durch die Sinne erst einlassen müssen, was ins Gemüthe kommen soll." D. setzt dazu noch die Bemerkung: „Eine stärkere Verneinung des Künstlertums überhaupt ist vielleicht nie ausgesprochen worden." Er tut Goldmann Unrecht, denn er berücksichtigt nicht den Zusammenhang mit dem vorausgehenden. Da heißt es: „Gleichwie das höchste Gemüth alles mit gewissem Maß, Zahl und Gewichte angeordnet hat, also ist dem menschlichen Gemüthe durch Einscheinung göttlicher Gnade nichts anmutigers, als das Spiel mit den Verhältnissen. Und ist solches etlichermaßen ein Vorschmack des vollkommenen Klanges, dessen sich die ewigen Seelen werden in Ewigkeit zu erfreuen haben. Wie sich das Ohr am Klange ergötzt, so wird das Gemüthe froh, wenn es Verhältnisse der Zahlen antrifft, welche es gründlich zu verstehen vermag. darinnen findet es gleichsam seine Ruhe: Wie im Gegentheil dasselbe betrübet und widerwertig gemacht wird, wenn man Verhältnisse vorbringet, welche ihm zu schwer oder unergründlich vorkommen." Das ist L. B. Albertischer Platonismus, vorgetragen im Gewande — fast möchte man sagen — Jakob Böhmescher Mystik und sicherlich sehr weit entfernt von der rationalistischen Auffassung, die D. durch die willkürliche Gleichsetzung von Gemüt = Verstand hinein interpretiert. Diese Zusammenhänge hat ganz richtig wohl schon E. von May herausgefühlt, der (Hans Blum von Lohr, Studien z. dtsch. Kunstg., Heft 124, S. 24) genau dasselbe Zitat mit den Worten einführt: „Wie tief aber gerade Goldmann eingedrungen ist in das Wesen dessen, was damals für schön erkannt wurde, zeigt folgende prachtvolle Stelle . . ." Was damals für schön erkannt wurde — gewiß, darauf kommt es an und dies festzustellen muß auch einem Goldmann und Sturm gegenüber die erste Pflicht objektiver Geschichtsforschung bleiben.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 19/20, Oktober 1916:

FRIEDRICH LÜBBECKE, Die Sammlung Ullmann zu Frankfurt a. M. I. Die mittelalterliche Plastik. (27 Abb.)

OTTO HIRSCHMANN, Die Handzeichnungen-Sammlung Dr. Hofstede de Groot im Haag. I. (8 Abb.)

VIII Heft 21/22, November 1916:

KARL SCHAEFER, Die Bildhauer-Familie Brabender, genannt Beldensnyder in Münster und ihre Werke. (5 Abb.)

ERNST LEMBERGER, Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei. VII: Jean Guérin. (6 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXIX., Heft 7:

SCHNÜTGEN, Ein moderner Bibeleinband. (1 Taf.)

FRANZ THEOD. KLINGELSCHMITT, Eine Rheingauer Madonna mit Kruseler. (4 Abb.)

W. NEUSS, Ikonographische Studien zu den Kölner Werken der altchristlichen Kunst. (5 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XIII., Heft 2:

A. MÜLLER-KÖLN, Mariä Tempelgang von Tizian. (1 Taf., 1 Abb.)

O. DOERING, Die Ausstellung im Münchner Glaspalaste 1916. (6 Abb.)

LUDWIG R. VON KURZ, Wettbewerb für ein kirchliches Kriegerdenkmal an der Domkirche in Graz. (3 Abb.)

E. TIETZE-CONRAT, Notiz zum Schrein des Herzogs Albrechts V. in der Reichen Kapelle.

HANS SCHMIDKUNZ, Berliner Sezession — Juryfreie Kunstschau.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXVIII, Heft 1:

HANS WOLFF, Zeichnungen von Hans Meid. (1 Origin.-Rad., 14 Abb.)

JOSEF STRYGOWSKI, Schwedische Großkunst der Gegenwart. (15 Abb.)

Neue Folge, XXVIII., Heft 2:

HERMANN VOSS, Zeit. Max Klingers neuer Radierungszyklus. (Rad. op. XIV) (12 Abb.)

ALFRED LAUTERBACH, Der Stil Stanislaw August, Warschauer Klassizismus des 18. Jahrh. (12 Abb.)

DIE KUNST.

XVIII. Jahrg., Heft 12, Oktober 1916:

GEORG JACOB WOLF, Die Neuerwerbungen der K. Neuen Pinakothek zu München. — Karl Albiker.

E. W. BREDT, Der Radierer Hans Meid.

KUNST UND HANDWERK.

1916, Heft 9:

EVA GRÄFIN BAUDISSIN, Zur Ausstellung Frauenluxus von einst. (39 Abb.)

HANS KARLINGER, Geschichtliches vom Frauenluxus.

FRITZ VON OSTINI, Georg Hirth †.

KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 12:

GEORG GRONAU, Künstler und Kunsthistoriker.

EDUARD HEYCK, Konstantinopel.

AUGUST L. MAYER, Die Neuerwerbungen der Münchener neuen Pinakothek.

BRUNO SCHRÖDER, Griechische Aktstudien im Berliner Museum.

PAUL MAHLBERG, Untermalungen von Oswald Achenbach.

XV., Heft 1:

EMIL WALDMANN, Georg Kolbe.

KARL SCHEFFLER, Heinrich Tessenow Zeichnungen.

JULIUS MEIER-GRAEFE, Renoir. I.

XV., Heft 2:

MAX VON BOEHN, Mode u. Bekleidungskunst.

JULIUS MEIER-GRAEFE, Renoir. II.

JULIUS ELIAS, Max Klinger, Opus XIV.

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXVIII., Heft 1:

Der Neubau der Deutschen Bücherei in Leipzig.

Englische Betrachtungen über das Wiederaufblühen des Handwerks.

XXVIII., Heft 2:

PETER JESSEN, Reisestudien. Museen u. Bibliotheken in Amerika. (8 Abb.)

K. L., Die Sammlung niederrheinischer Kunstarbeiten von Friedrich Camphausen in Krefeld. (2 Abb.)

HUGO HILLIG, Kunstgewerbliche Symbolik: Der Tierkreis.

E. LÜTHGEN, Kunstgewerbeschule u. Stil. (2 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XIX., Heft 8/9:

HANS VON ANKWICZ, Bernhard Strigel in Wien. (12 Abb.)

WALTER STENGEL, Reichsadlergläser. Gruppierungsversuche. (23 Abb.)

PAUL F. SCHMIDT, Das Hoetgermuseum von Erich Cüpper in Aachen.

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

Neue Folge, IV., Heft 3/4:

NIKOS A. BEES, Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulaliosfrage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel

LUDWIG VON SYBEL, Das Werden christlicher Kunst.

EDMUND SCHILLING, Dürers Kupferstich: „Die 4 Hexen". (6 Abb.)

BERTHOLD DAUN, Ein Beitrag zur Kraft- und Stoßforschung. (14 Abb.)

FEANZ BOCK, Leonardo-Fragen.

ALBERT GÜMBEL, Altfränkische Meisterlisten.

MUSEUMSKUNDE.

Bd. XII., Heft 2/3:

PETER JESSEN, Das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Lübeck. (9 Abb.)

KURT FREYER, Das Kreismuseum in Hadersleben. (11 Abb.)

RICHARD BUCH, Ein naturkundliches Volksmuseum. (9 Abb.)

WILHELM PESSLER, Das historische Museum und der Weltkrieg.

GUSTAV E. PAZAUREK, Aufstellung der Museumsporzellane.

VALENTIN SCHERER, Bibliographie deutscher Museumskataloge. (Schluß.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 12:

DR. JOS. AUG. BERINGER, Ernst Würtenberger-Zürich.

GEORG FUCHS, Alice Trübner.

A. JAUMANN, Arch. Friedrich Blume-Berlin.

ARCH. ZIPPELIUS, Der deutsche Kriegerfriedhof in Laon.

XX., Heft 1/2:

ALFRED GOLD, Max Liebermann-Berlin. (2 farb., 4 schwarze Taf., 35 Abb.)

E. W. BREDT, Sollen Staatssammlungen Modernes erwerben?

ROB. CORWEGH, Ein neues Landhaus von Emanuel von Seidl. (2 farb., 7 schwarze Taf., 17 Abb.)

ANTON JAUMANN, Die Aufgaben der Malerei.

IGNATZ BETH, Zu den Bildnis-Photographien von Karl Schenker. (5 Taf., 1 Abb.)

FRIEDR. LÜBBECKE, Gegen die maßlose Reklame.

JARNO JESSEN, Stickereien und Spitzen aus vergangener Zeit. (2 Taf., 3 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Publikumskunst.

A. JAUMANN, Die Unersetzbarkeit der Stickerei. 12 Abb.)

A. JAUMANN, Kriegerdenkmäler. (2 Taf., 3 Abb.)

RICH. MEYER, Kinderarbeiten — eine Forderung an die Schule. (10 Abb.)

STUDIEN UND SKIZZEN ZUR GEMÄLDEKUNST.

April 1916:

Mitteilungen aus der alten Galerie Saint-Saphorin (vom Herausgeber, von dem auch die folgenden Abschnitte sind): Ein monogrammiertes Werk von Willem de Poorter — Ein signiertes Werk des Andrea Celesti — Aus der Sammlung Géza von Osmitz in Pressburg — Zum allegorisierenden Bildnis des Theophrastus Paracelsus im Wiener Hofmuseum — Cornelius Poelenburg und seine Nachahmer — Ein Schabkunstblatt nach Danhausers Bild: Der schlafende Maler — Waldmüllers Beethovenbildnis — Aus der Literatur — Rundschau — Scherzecke.

DIE RHEINLANDE.

XVI., Heft 9, September 1916:

HANS OTTO SCHALLER, Franz Gref. (Ein Vierfarbendruck, 4 Kunstbeil., 7 Abb.)

ZIPPELIUS, Der Deutsche Kriegerfriedhof von Laon. (7 Abb.)

HANS WILHELM HUPP, Zum Problem des modernen Kirchenbaues, im besonderen des katholischen.

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS IN FLORENZ.

II. Bd., Heft 3/4:

W. V. BODE, Luca Della Robbia und sein neuester Biograph.

CHRISTIAN HÜLSEN, Morto da Feltre.

OSKAR FISCHEL, Rafael und der Apollo vom Belvedere. (8 Abb.)

K. ZOEGE V. MANTEUFFEL, Über zwei Handzeichnungen des Antonio Pisano. (6 Abb.)

DE NEDERLANDSCHE MUSEA.

Jahrg. I., Heft 2:

W. M. DE VISSER, De twalf Beschermers van den Dierenriem. (Japansche Schildereijen van Hindugoden). (3 Taf. mit 6 Abb.)

ITALIENISCHE TRUHEN UND CASSETTEN. (3 Taf. mit 4 Abb.)

W. MARTIN, Frans Hals' Portret van Stenius. (2 Taf.)

ZWEI NIEDERLÄNDISCHE GOBELINS. (2 Taf.)

A. O. VAN KERKWIJK, Zeventiende Eeuwsche Penningen. (3 Taf. mit 15 Abb.)

LA BIBLIOFILIA.

Band 17, 1915/16:

I. Il p. Evasio Leone, carmelitano (1765—1821) — II. Sua corrispondenza con Angelo Pezzana — III. Notizie formite da G. B. Vermiglidi — IV. Vicende dell' edizione del De consolatione di Niccolò vescovo Modrussiense, preparata dal Leone — V. Il De consolatione e le altre opere, edite e inedite, del Modrussiense — VI. Vicende della sua sepoltura in S. Maria del Popolo — VII. Codici

fatti trascrivere o posseduti dal Modrussiense — VIII. Evasio Leone e Giv. Battista Bodoni — Conclusione.

ART IN AMERICA.

Volume IV., number 5, August 1916:

Laurence Binyon: Some Japanese Painted Screens in the Charles L. Freer Collection — Dr. R. Meyer-Riefstahl: Oriental Carpets in the C. F. Williams Collection — Arthur Edwin Bye: Two Manuscripts Illuminuted by Clovio in New York — Allan Marquand: The Martelli David and the Youthful St. John Baptist — Roger Sherman Loomis: A Mediaeval Ivory Casket in the I. P. Morgan Collection.

OUDE KUNST.

Geillustreerd Maandschrift voor Verzamelaars en Kunstzinnigen. I. Jg., No. 12, September 1916:

Elisabeth Neurdenburg: De verzameling John F. Loudon — I. W. Eeschedé Een kabinet-orgel van I. Mittenreyter, 1770 — Dr. N. G. van Huffel: Verzamelen V. — M.: De liefelijke kunst van Meubelvervalsching — Just Havelaar: Ommegang door onze Musea — Dr. Hendrik Muller: Een Hollandsche klok te Genua — K. Azijnman: Een oude Gildekan.

2. Jahrg., Nr. 1, Oktober 1916:

De verzameling John F. Loudon, door Dr. Elisabeth Neurdenburg — Een voluit gemerkt Perzikstillleven, von A. v. Calraet — Stortebekers, door J. W. Enschedé — Over Conserveeren en Restaureeren van oude Schilderijen door Prof. Dr. W. Martin.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVII, Nr. 12, Sept. 1916:

BODE, Neue Erwerbungen an Bildwerken der italienischen Renaissance. (5 Abb.)

GLASER, Hans Sebald Behams Holzschnittillustrationen zu den Bibelausgaben des Nürnberger Verlegers Hans Hergot. (6 Abb.)

BORCHARDT, Mumienmasken aus Gips aus den letzten Zeiten des alten Reichs in Ägypten. (4 Abb.)

XXXVIII, 1. Oktober 1916.

ROBERT ZAHN, Zur Sammlung Friedrich L. von Gans. (12 Abb.)

IX. Jahrgang, Heft XII.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, z. Zt. im Felde. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Care of Mrs. Ch. F. Folsom, 114 Marlborough Street, Boston, Mass., U. S. A.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 1. Thronende Madonna, um 135[illegible] Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

Abb. 2. Johannes u. Paulus, nach 1350 Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Zu: G. EUGEN LÜTHGEN, MALEREI UND PLASTIK IN DER CÖLNISCHEN KUNST DES 14. JAHRHUNDERTS

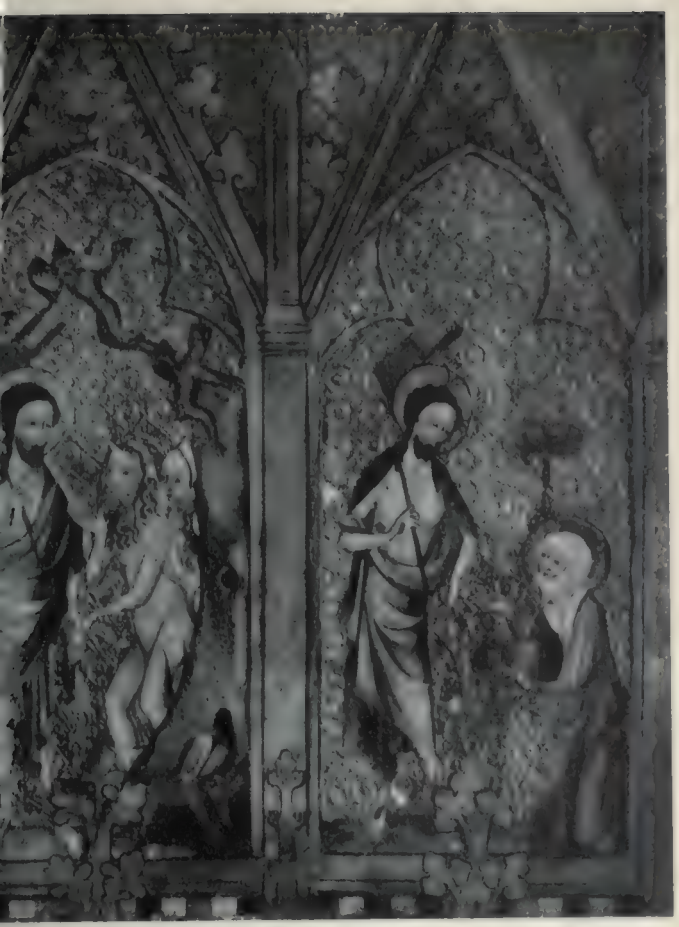
Abb. 3. Madonna, Pfarrkirche Goch

Abb. 4. Jacobus, Domchor, Cöln

Abb. 5. Matthias, Domchor, Cöln

Abb. 6. Sammlung A. von Oppenheim, Cöln

Zu: G. EUGEN LÜTHGEN, MALEREI UND PLASTIK IN DER CÖLNISCHEN KUNST DES 14. JAHRHUNDERTS



Ausschnitt vom Claren-Altar, Dom, Cöln

Abb. 8. Missale des Konrad v. Rennenberg. 1357

Die neun Helden des Hansasaales, Rathaus, Cöln

Abb 10. Wallraf-Richartz-Museum. Cöln

u: G. EUGEN LÜTHGEN, MALEREI UND PLASTIK IN DER CÖLNISCHEN KUNST DES 14. JAHRHUNDERTS

Abb. 11. Tod Marias, Krönung Marias, Dom, Cöln

Abb. 12. Ausschnitt vom Claren-Altar, Dom, Cöln

Zu: G. EUGEN LÜTHGEN, MALEREI UND PLASTIK IN DER CÖLNISCHEN KUNST DES 14. JAHRHUNDERTS

Abb. 13. Michael, Krönung Mariae, Elisabeth, Tod Mariae, vor 1334, Schloß Braunfels

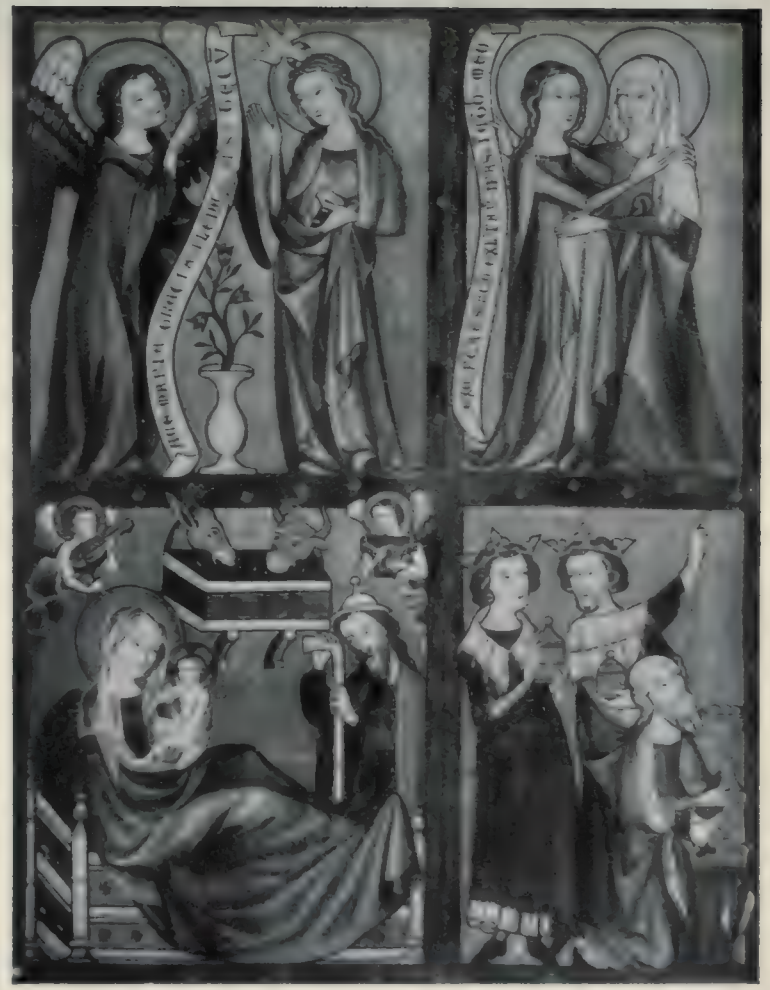


Abb. 14. Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung, vor 1334, Schloß Braunfels

Zu: G. EUGEN LÜTHGEN, MALEREI UND PLASTIK IN DER CÖLNISCHEN KUNST DES 14. JAHRHUNDERTS

Abb. 15. Klappaltärchen der Cölner Malerschule, um 1350 — Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Zu: G. EUGEN LÜTHGEN, MALEREI UND PLASTIK IN DER CÖLNISCHEN KUNST DES 14. JAHRHUNDERTS

BINDING SECT. APR 28 1967

N
3
M8
Jg.9

Monatshefte für Kunst-
wissenschaft

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY